



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

QUADERNI DELLA RICERCA - 4

LA MENZOGNA

Le altre facce della realtà



a cura di

MARIA AURIEMMA, FRANCESCA DE CIANNI, PAOLO MICCOLI, ADELE SORICE



UniorPress



Università degli studi di Napoli
“L’Orientale”

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca - 4

La Menzogna

Le altre facce della realtà

Lies

Alternative Expression of Reality

a cura di/edited by

MARIA AURIEMMA, FRANCESCA DE CIANNI,
PAOLO MICCOLI, ADELE SORICE



UniorPress
NAPOLI 2019

Università degli studi di Napoli “L’Orientale”
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca – 4

Comitato scientifico:

CARLO VECCE (coordinatore)

MARCELLO BARBATO

GUIDO CAPPELLI

MARIA CENTRELLA

ANNA DE MEO

VALENTINA DI ROSA

PAOLA GORLA

AUGUSTO GUARINO

DONATELLA IZZO

RITA LIBRANDI

SALVATORE LUONGO

ALBERTO MANCO

LORENZO MANGO

FRANCO PARIS

La revisione dei contributi è avvenuta con *double blind peer review*

© Università degli Studi di Napoli “L’Orientale” 2019
ISBN 978-88-6719-187-1

Indice

Premessa/Foreword CARLO VECCE	9-10
Prefazione/Preface MARIA AURIEMMA, FRANCESCA DE CIANNI, PAOLO MICCOLI, ADELE SORICE	11-16
MARIA TILDE BETTETINI <i>Contributi per una storia della bugia: menzogne 2.0</i>	17-36

SEZIONE 1: LETTERATURA

Trame Letterarie

LUCA CHIURCHIÙ <i>«Parola altrui» e menzogna ne Il bell'Antonio di Vitaliano Brancati Sintomi di un'infanzia cronica</i>	39-52
ANGELA GATTI <i>Ariosto erede di Luciano. Menzogna, fantastico e narrazione nell'Orlando Furioso</i>	53-64
MARIA DI MARO <i>L'elogio paradossale della menzogna: la dissimulazione del reale nei Ragguagli di Parnaso di Traiano Boccalini</i>	65-77
CHIARA ALLOCCA <i>Un male indispensabile: la menzogna in La Reina Matilda di Giovanni Domenico Bevilacqua</i>	79-92

Forme letterarie

SIMONE ARAMU
*L'abisso del patriarca: l'illusione della genitorialità in Who's
Afraid of Virginia Woolf?* 95-104

JACOPO CADONI
*The fathers are not what they seem: Leland Palmer e le
mistificazioni dell'ideologia familiare in Twin Peaks* 105-115

ANNACHIARA COZZI
*When One is Two and Two is One: Coauthored novels and
disguised identities in Victorian Britain* 117-130

Discorsi metaletterari

MAJA SMOTLAK
*Ogni similitudine è puramente casuale? La narrativa slovena
contemporanea tra finzione e verità* 133-144

GIUSEPPE CARRARA
*"Pretend it's fiction". La questione della verità in A Heartbreaking
Work of Staggering Genius di Dave Eggers* 145-157

VINCENZO TORROMACCO
*Decostruire la verosimiglianza. Note per un'epistemologia della
verità romanzesca* 159-169

Percorsi critico-letterari

SERENA CODENA
*Essere amati sotto falso nome: una novella orientale di Marguerite
Yourcenar* 173-182

MARA CALLONI
*L'episodio di Drouin: la retorica dell'ambiguità come elemento
per l'analisi narratologica del Roman de Renart* 183-197

Indice

MARCO CAPRIOTTI
Menzogna e finzione nei racconti di Guido Gozzano 199-209

Itinerari geo-letterari

EDOARDO CAMASSA
Un caso di menzogna geografica nella «Chartreuse de Parme» 213-225

ANNACLAUDIA GIORDANO
Identità e dissimulazione. Tre personaggi in cerca d'altrove 227-240

ROCCO DE LEO
Maps that Lie: Cartography, Narratives and the Performativity of Colonization 241-251

SEZIONE 2: FILOLOGICA-LINGUISTICA

Il filo-logico della menzogna

GIUSEPPE LONGO
Nell'officina delle menzogne di Jean de Nostredame 255-266

GIOVANNI DE VITA
L'editio princeps del Pecorone: prime indagini sulla ricezione tra riscrittura e manipolazione 267-281

GIULIO VACCARO
La ricostruzione di un'identità: il romanesco nei testi storici romani tra la metà del Cinquecento e il primo Seicento 283-296

GLORIA ZITELLI
Tra verità e menzogna: le fonti dell'Historia destructionis Troiae di Guido delle Colonne 297-309

Tracce linguistico-testuali

SABINA GHIRARDI

I moduli della menzogna nei Promessi sposi: antifrasi e reticenza 313-325

CRISTIANA DI BONITO

La paretimologia come “menzogna”. Sondaggi a partire dal lessico del Teatro di Salvatore Di Giacomo 327-341

MARIA TERESA VENTURI

Pasolini e la lingua dell'irrealtà 343-352

Digital Communication

G. PROSPERI, V. SIMONIELLO

Linguaggi digitali e disseminazioni discursive: la GIF come elemento di risemantizzazione linguistico-culturale nella comunità italoфона e francoфона online 355-371

ANNALISA RAFFONE

LIEMOJI: The process of lying through emojis 373-387

SEZIONE 3: FORME ARTISTICHE

Strategie dell'arte

DOMINIQUE S. ANTIGNANO

False sperimentazioni: il caso del Microteatro in Spagna 391-404

IRENE POLIMANTE

The Mrs. Gets Her Ass Kicked (aka Heaven): quando la performance poetry denuncia un'altra realtà 405-417

GIUSEPPE PREVITALI

A Creative Treatment of Actuality. Costruzione del reale e menzogna nel cinema documentario 419-432

Indice

CARLOTTA SUSCA	
<i>From literary to audiovisual opaqueness Sherlock's visual, The Knick's acoustic hypermediation strategies</i>	433-444

Appendice

Opere

ALFONSO AURIEMMA	
<i>Ricordati che devi morire</i>	446-446
<i>Io sono scomparso</i>	447-447
GABRIELLA COCOLA	
<i>La menzogna della verità</i>	448-448
<i>La Farsa</i>	449-449
ANTONIETTA D'ALOGNA	
<i>Breclav 7445</i>	450-450
<i>Nero su bianco</i>	451-451
TIZIANA SALVATI	
<i>Untitled</i>	452-452
LUCA VISAGGIO	
<i>Il riscatto della verità</i>	453-453

Premessa

La terza *Graduate Conference* organizzata dai dottorandi del Dottorato in Studi letterari, linguistici e comparati dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" (19-20 ottobre 2017), sul tema *La menzogna. Le altre facce della realtà*, ha affrontato quella che già sant'Agostino definiva una «questione straordinariamente oscura», da molteplici punti di vista, e soprattutto nell'ambito del sistema della comunicazione. La manipolazione e la metamorfosi del messaggio è infatti alla base dei processi di creazione, di immaginazione e di rappresentazione, e finisce con l'interessare ogni campo di espressione umana, dalla linguistica alla letteratura, dal teatro al cinema, dalle arti visuali alla musica e alla danza. La lezione inaugurale di Maria Bettegini, *Contributi per una storia della bugia: menzogne 2.0*, ha fornito un necessario quadro di riferimento teorico, dalla filosofia antica, medievale e moderna ai classici della letteratura, dalla Bibbia fino al contesto attuale della rivoluzione dei mezzi di comunicazione innescata dall'avvento delle nuove tecnologie dell'informazione.

Grazie all'eccellente lavoro di selezione e di organizzazione svolto dai dottorandi dell'Orientale, nelle giornate della *Graduate Conference* è stato possibile realizzare un autentico dialogo interdisciplinare, con l'apporto di numerosi dottorandi e giovani ricercatori provenienti da altri atenei e centri di ricerca italiani e stranieri. I risultati di quel dialogo vengono ora presentati nella pubblicazione di questi atti, con un'opportuna scansione tematica in tre parti, dedicate rispettivamente all'ambito letterario, a quello filologico-linguistico, e a quello delle forme dell'espressione e delle arti.

Come nei volumi precedenti di questa collana dei «Quaderni della ricerca» del Dottorato in Studi letterari, linguistici e comparati, infine, gli atti sono stati curati attentamente dai nostri dottorandi, dopo un processo di valutazione esterna anonima guidato dai docenti del collegio di dottorato.

CARLO VECCE

Foreword

The third Graduate Conference organized by the Ph.D. students in Literary, Linguistic and Comparative Studies at the University of Naples “L’Orientale” (19-20. October 2017), titled *Lies. Alternative Expressions of Reality*, deals with what Saint Augustine already defined as a matter «very full of dark corners» (*On Lying*, 395 A. D.), from different perspectives, with a particular focus on the communication system. The manipulation and transformation of the message underlie the process of creating, imagining and representing; as such, it invests every field of human expression: from linguistics to literature, from theatre to cinema, from visual arts to music and dance. Maria Bettetini’s inaugural lesson, *Contributi per una storia della bugia: menzogne 2.0*, provides a necessary theoretical *excursus*, from ancient, medieval and modern philosophy to the classics of literature, from the Bible to the current context of communication revolution, triggered by the advent of new information technologies.

The excellent work of paper selection and organization by the Ph.D. students of the University of Naples “L’Orientale” has contributed to an original interdisciplinary dialogue among many Ph.D. students and young researchers from other universities and research centers both in Italy and abroad. The results of that dialogue are now presented in this volume, which is divided into three sections dedicated to the fields of literature, philology and linguistics, and the arts, respectively.

As in the previous editions of the series «Quaderni della ricerca» of the Ph.D. programme of Literary, Linguistic and Comparative Studies, the proceedings were accurately edited by our Ph.D. students after a double-blind peer review process monitored by the Board of Professors of the Ph.D. programme.

CARLO VECCE

Prefazione

Nel quaderno della ricerca *La Menzogna. Le altre facce della realtà* sono raccolti i contributi scientifici sul tema della menzogna, affrontato in occasione della terza edizione della *Graduate Conference* del Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati.

La *menzogna* ben si presta a soddisfare il requisito dell'interdisciplinarietà, se non addirittura della transdisciplinarietà, specificità che contraddistingue il nostro percorso dottorale.

Lo scopo di queste giornate di studio è stato scandagliare – senza l'ambiziosa pretesa di esaurirne l'argomento – il tema della menzogna nelle sue più diversificate 'manifestazioni' testuali e declinazioni 'comunicative', giacché la si può vastamente intendere come immaginazione, invenzione, finzione, artificio, dissimulazione, deformazione ma anche come manipolazione.

Questo ampio spettro prospettico di 'accezioni' e 'significati' ha aperto un dibattito multidisciplinare che ha coinvolto i più disparati campi del sapere umanistico, dalla linguistica alla filologia, dalla letteratura alle diverse forme di espressioni artistiche.

Ed è proprio a partire da questa natura caleidoscopica della menzogna che è scaturito il volume, prefato dalla studiosa Maria Tilde Bettetini, la cui introduzione vuole essere un *excursus* epistemologico e morale sulla storia della menzogna, dalla filosofia greca alla scolastica, dall'idealismo kantiano alle implicazioni menzognere del mondo digitalizzato – da qui il titolo quanto mai eloquente di *Contributi per una storia della bugia: menzogne 2.0*.

All'introduzione segue un itinerario tematico scandito da tre macrosezioni: letteraria, filologica-linguistica e artistica. La più ampia sezione letteraria contiene una riflessione ramificata che offre uno sguardo multiprospettico. La menzogna è analizzata dapprima come tema, ovvero come filo rosso che tesse le trame narrative, assumendo ora la forma dell'equivoco, ora del fantastico, ora della realtà dissimulata o ancora delle mistificazioni ideologiche, e mostrando quanto la pagina scritta possa fungere da officina della menzogna.

Da soggetto della letteratura, la menzogna si tramuta in oggetto di studio della critica letteraria, inserendosi così nell'insidioso territorio del discorso

metaletterario e dell'analisi narratologica. Il percorso critico consente di indagare da una prospettiva teorico-epistemologica il complicato rapporto fra finzione e realtà nella scrittura letteraria, nonché le strategie narrative che sottendono la retorica dell'ambiguità. La riflessione metaletteraria, inoltre, impone un doveroso passaggio dal testo al contesto entro cui si colloca la produzione letteraria. Si giunge, infine, in un mutevole paesaggio geoculturale, dove la menzogna s'insinua sia nelle 'cartografie' letterarie sia nella rinegoziazione identitaria di soggetti ibridi che si muovono nell'odierno contesto transnazionale.

La seconda sezione, quella filologica-linguistica, segue invece un principio diacronico: si guarda alla menzogna a partire dalla tradizione manoscritta fino alla comunicazione digitale.

Attraverso l'analisi filologica – che si concentra su eclatanti casi di falso, nonché sulla riscrittura e sulle operazioni di manipolazione, cui sono soggetti i testi manoscritti – si giunge alla considerazione che sia nel caso delle falsificazioni storiche sia in quello delle manipolazioni testuali ci si trova di fronte a interventi consapevoli e ingannevoli che vanno a discapito dell'autenticità delle fonti manoscritte.

Si passa, successivamente, a un'indagine di tipo linguistico-testuale, in cui vengono identificate le tracce menzognere della scrittura finzionale, ponendo in rilievo gli stilemi di falsificazioni lessicali e i moduli della menzogna a cavallo fra gioco antifrastico e reticente.

L'analisi linguistica si addentra nell'attuale mondo digitale, la cui comunicazione 'iconica' è visibilmente erosa dalla menzogna, che si innesta tra più soggetti distanti tra loro attraverso il *medium* comunicativo, alterandone pertanto la comprensione.

La terza e ultima sezione, che conferma la natura interdisciplinare e transmediale del volume, è dedicata alle strategie di rappresentazione e dissimulazione in rapporto alle diverse forme d'arte, quali il teatro, le serie TV, la *docufiction*, nonché le arti performative. In questo ambito, parole, immagini, musica e corpi contribuiscono a produrre una realtà *altra* e, al contempo, a svelarne l'artificio narrativo e sociale. Il disvelamento della menzogna – intesa qui come 'finzione ontologicamente strutturata' – viene indagata non solo nella rappresentazione teatrale e performativa ma anche nella narrazione per immagini, dove la realtà costruita e manipolata *ad hoc* confonde a tal punto la percezione dello spettatore da farlo vacillare nella valutazione veri-

tiera dell'oggetto artistico. È proprio nel campo delle arti, tuttavia, che la menzogna rivela il suo aspetto positivo, ponendosi come una delle tante facce della realtà e divenendo, di conseguenza, una strategia operativa nelle mani del creativo, uno strumento utile di analisi, conoscenza e intervento sia sullo specifico artistico sia sulla società.

Il volume si chiude con un'appendice che contiene le riproduzioni delle opere pittoriche di Alfonso Auriemma, Gabriella Cocola, Antonietta D'Alogna, Tiziana Salvati, Luca Visaggio, presentate in occasione della mostra che ha affiancato la Graduate Conference.

Si ringraziano, inoltre, i membri del Comitato Scientifico, la professoressa Maria Tilde Bettetini, i professori che hanno moderato le sessioni della Graduate, gli autori, gli artisti e tutti coloro che hanno reso possibile la realizzazione di questo volume.

Un particolare ringraziamento va al Coordinatore del nostro Dottorato, il prof. Carlo Vecce, che ha seguito con costanza e dedizione le diverse fasi del nostro lavoro, dispensando sempre preziosi consigli.

MARIA AURIEMMA
FRANCESCA DE CIANNI
PAOLO MICCOLI
ADELE SORICE

Preface

The research Journal *Lies. Alternative Expressions of Reality* gathers scientific papers on the theme of *Lie*, the key topic of the third edition of the Graduate Conference of the Ph.D. programme in Literary, Linguistic and Comparative Studies.

Lie seems well to satisfy the requirement of interdisciplinarity, and even of transdisciplinarity, which represents a distinguishing peculiarity of our Ph.D. course.

Therefore, the aim of this conference was to investigate – without ambitiously pretending to exhaust the subject – the topic of lie in its different textual ‘manifestations’ and communicative declinations, since it can be largely understood in terms of imagination, invention, artifice, dissimulation, disfiguration and manipulation.

This wide prospective spectrum of ‘senses’ and ‘meanings’ has opened a multidisciplinary debate by involving disparate fields of humanistic studies, ranging from linguistic to philology and from literature to different forms of artistic expressions.

This volume – prefaced by Professor Maria Tilde Bettetini – arises exactly from this kaleidoscopic nature of lie. Her introduction is both an epistemological and moral excursus on the history of lie, from ancient Greek to scholastic philosophy, from Kant’s idealism to the lying implications of the digitalized world – hence the particularly eloquent title *Contributi per una storia della bugia: menzogne 2.0*.

The introduction is followed by a thematic itinerary, articulated into three macro-sections: literature, philology and linguistics, and the arts. The widest literary section contains a ramified reflection, which provides a multi-perspective view. Lie is initially analyzed as topic, or rather, as red wire that weaves plots by assuming the shape of misunderstanding, fantastic, dissimulated reality, and ideological mystification, showing how the written page could act as a workshop of lie.

Lie turns from a literary subject into an object of literary criticism, and thus enters in the insidious territory of metalinguistic discourse and narratological analysis. The critical pathway allows one to investigate from a theoretical and epistemological perspective the complex relationship between

fiction and reality in literature, as well as the narrative strategy that underlies the rhetoric of ambiguity. Moreover, the metaliterary reflection imposes a necessary shift from the text to the context into which the literary production is situated. This leads ultimately to a changeable geo-cultural landscape, where the lie insinuates itself into both the literary ‘cartography’ and the identity renegotiation of hybrid subjects which move in the today’s transnational context.

The second section of philology and linguistics adopts, instead, a diachronic approach: lie is now analyzed from the manuscript tradition to the digital communication. The philological analysis – mainly focused on clamorous examples of fakes, as well as on rewriting and manipulation of manuscript texts – leads to the consideration that both historical falsifications and textual manipulations are conscious and deceptive operations that affect the authenticity of manuscripts.

The following step is the linguistic-textual investigation, aimed at the identification of traces of lying in literary fiction, highlighting the expedients of lexical falsification and models of lying between antiphrastic and reticent plays. The linguistic analysis explores the current digital world, whose ‘iconic’ communication is visibly eroded by lie, which inserts itself among several distant subjects through the communication *medium*, altering therefore the comprehension.

The third and last section, which confirms the interdisciplinary and transmedial nature of this volume, is dedicated to the strategies of representation and dissimulation in different forms of art, including theater, television series, docufiction, and other performative arts. In this field, words, images, music and bodies contribute to produce an alternative reality and reveal the narrative and social artifice. The unmasking of lie – that here is intended as an ‘ontologically structured fiction’ – is investigated not only in theatrical and performative representations, but also in the narration through images, in which the reality, constructed and manipulated *ad hoc*, confuses the perception of the spectator to such an extent that he vacillates in his evaluation of the *truth* of the artistic object.

The volume ends with an appendix of reproduction of paintings, created by Alfonso Auriemma, Gabriella Cocola, Antonietta D’Alogna, Tiziana Salvati, Luca Visaggio, and presented on the occasion of the exhibition that accompanied the Graduate Conference.

Furthermore, we would like to thank the members of the Scientific Committee, Professor Maria Tilde Bettetini, and the professors who moderated the panels, the authors, the artists and everyone who contributed to the production of this volume.

A special thanks to the Coordinator of our Ph.D. programme, Professor Carlo Vecce, for his commitment, constant supervision of our work and precious advice.

MARIA AURIEMMA
FRANCESCA DE CIANNI
PAOLO MICCOLI
ADELE SORICE

MARIA T. BETTETINI

Contributi per una storia della bugia: menzogne 2.0

Due punto zero: ormai è antichità. Oggi siamo al quattro. Ma è con il due che tutto è cominciato, quando ci siamo accorti che tra le notizie messe in circolazione da un giornale o una televisione e qualcosa lanciato sul web da un ragazzino, l'effetto era lo stesso, qualcuno ci credeva. Si parla di *fake news*, si intende pettegolezzo, calunnia, illazione che dal cortile passa all'etere, dalla piazza di paese al mondo.

Per questo è oggi fondamentale una riflessione sulla menzogna, l'inganno, la calunnia: che cosa accade quando si mente, si inganna, si calunnia? Se *segno* è qualunque cosa possa servire a mentire, come si legge nel *Trattato di semiotica* di Umberto Eco (1970), allora non potremo mai separare la menzogna dall'esigenza di comunicare, e dalle condizioni del comunicare. Menzogna, bugia: si dice *bugia* e si pensa ai bambini e alla marmellata; si dice *menzogna* e si pensa al tribunale, alla lite di coppia, al falso storico. Ma è solo un problema d'uso dei termini, e di etimologia (*menzogna* da *mentior*, a sua volta da *mens*, quindi 'gioco della mente'; *bugia* da un termine provenzale - *baujìa - che indica 'malvagità'): bugiardo o menzognero è chi ha intenzione di ingannarci, non ci sono dubbi.

Le corti statunitensi chiedono ai testimoni di giurare di dire «la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità», come ci è noto soprattutto da film e serie televisive. È difficile pensare a una forma più ingenua di pretendere una testimonianza. Si parte infatti dalla pretesa che se il testimone lo volesse, egli potrebbe dire la verità, tutta e solo quella. Potrebbe quindi prescindere da ogni elemento di errore sensoriale; di difficoltà mnemonica; di pressione psicologica e, soprattutto, di coinvolgimento personale.

Non occorre essere studiosi di ontologia e gnoseologia, e psicologia nelle sue diverse forme, per sapere che mai una testimonianza potrà corrispondere esattamente alla riproduzione di un evento. Se anche il testimone fosse stato in possesso di una telecamera, posto che il *girato* non sia stato contraffatto, esso riporterebbe l'evento solo da una angolatura materiale, quella dell'obiettivo. E se Truffaut affermava che «ogni inquadratura è una scelta morale», ne aveva ben donde: un solo obiettivo, un solo punto di vista; molti

obiettivi, come sono a disposizione di un regista, e la situazione si aggrava. Il filmato sarà infatti effetto di un montaggio che prevede l'intervento pesante ancora una volta di un solo punto di vista, quello del regista che intende raccontare un fatto in certo modo per far intendere determinati sensi.

Ma noi non siamo meno ingenui delle corti nordamericane, e tutti pretendiamo *la verità*. Quell'adeguamento della cosa e dell'intelletto che Tommaso d'Aquino aveva scritto essere la definizione di verità, che la storia della filosofia successiva ha in vario modo tentato di decretare come impossibile in linea di principio, ma che, ostinatamente, perfino l'uomo che viene dopo il post-moderno ritiene suo diritto possedere.

Tuttavia non è di questo che si intende qui trattare, ossia della possibilità per l'intelletto e per la *cosa* di trovare un adeguamento, perché la strada porterebbe a domandarsi innanzitutto se esiste e dove un intelletto e altrettanto dicasi per la cosa, poi in che termini si possa dare una loro relazione, infine se questa relazione sia in grado di manifestarsi alla coscienza senza alterazioni, o con alterazioni determinabili. Non è questo il nostro argomento perché non è qui che si annida la possibilità della bugia. Il processo ora descritto porterebbe infatti alla definizione di ciò che è verità e di ciò che è non verità, il falso. Ma tutto ciò non ha nulla a che vedere con il tema della bugia che è l'inganno, ossia il 'voler far credere' vero o falso ciò che vero o falso *non* si ritiene, *indipendentemente* dal fatto che lo sia davvero. Si ha pertanto la menzogna quando qualcuno ha l'intenzione di ingannare altri. Non importa che il testimone sia daltonico, miope, smemorato. Non conta neanche che non sia un *vero* testimone, potrebbe essere sotto ipnosi o avere sognato una scena che ora ricorda come davvero accaduta. Non importa neppure porsi la questione se un essere umano possa essere credibile quando ricorda una *cosa*, perché forse quella cosa non esiste, o esiste solo come percezione sensoriale, o è un prodotto della sua mente. Il problema è un altro: comunque il testimone sia arrivato ad avere contezza dello svolgersi di un evento, vero o falso che si possa dire, egli mente solo per il fatto di narrarlo, e quindi far passare la sua prospettiva limitata per la *verità*, oppure mente solo quando *mente sapendo di mentire*?

Mente chiunque abbia la pretesa di riportare qualcosa o mente solo chi altera ciò che egli, a torto o a ragione, ritiene il vero?

Aristotele propone un'analisi fenomenologica delle virtù, e in particolare della sincerità, che permette di cogliere diverse e interessanti sfumature: sin-

cerò è colui che si pone nel giusto mezzo tra il millantatore e l'ironico, ove per ironico si deve intendere quello che oggi definiremmo un fautore dell'*understatement*, uno che sminuisce i suoi meriti. Ma sia gli uomini sinceri che i bugiardi, millantatori o ironici che siano, non sono tutti uguali: chi è sincero solo nei rapporti d'affari, sarà un giusto, ma non propriamente sincero; sincero è chi lo è «nelle cose in cui, non avendovi alcun interesse, è sincero sia nelle parole sia nella vita, solo perché per intrinseca disposizione è fatto così» (*Etica a Nicomaco* IV,7,1127 b 1-3). Costui ama la verità anche in ciò che non ha importanza, inclina piuttosto verso l'attenuazione che non verso l'esagerazione della verità stessa ed evita la menzogna in quanto tale. D'altra parte anche il millantatore è più biasimevole se si attribuisce falsi meriti per denaro, meno se lo fa per desiderio di gloria, ancor meno se è mosso dal semplice gusto della menzogna. E a sua volta l'ironico se è misurato e dissimula meriti poco comuni può diventare degno di lode come uomo estremamente raffinato (Aristotele porta l'esempio di Socrate), mentre se nega in maniera esagerata anche meriti piccoli ed evidenti, allora è paragonabile al millantatore, ed entrambi sono degli imbroglioni.

C'è dunque mentitore e mentitore, meritevole di disprezzo o di compassione, come nel caso di chi si diverte a mentire, uomo *più fatuo che cattivo*; è c'è sincero e sincero: chi si limita a non barare negli affari e chi invece manifesta disprezzo per la bugia nelle parole e negli atteggiamenti. Per Aristotele, come è noto, la scelta di un atteggiamento o di un altro dipende da «intrinseche disposizioni» e dall'educazione, ma solo in apparenza poco spazio è lasciato alla scelta dell'individuo, che deciderà se essere bugiardo non in base alla verità delle cose, bensì secondo l'atteggiamento morale che la *polis* e la *paideia* gli hanno costruito, e, ancora, all'interno di questa scelta potrà collocarsi in una delle possibili gradazioni che Aristotele ha elencato tra veracità e falsità, lette sempre come atteggiamenti morali.

Una precisa classificazione delle menzogne, fondata sulla loro gravità, si trova nell'operetta di Agostino d'Ipbona intitolata *Sulla bugia*, scritta nel 395 d.C. L'argomento doveva essere molto dibattuto ed era considerato uno dei più difficili, ricco di contorti meandri: lo stesso Agostino nelle *Retractationes*, scritte tra il 426 e il 427, confesserà di aver prodotto a proposito della bugia un testo "oscuro, spinoso, irto di difficoltà", tenuto nascosto per più di vent'anni e rivisto per la pubblicazione solo dopo aver scritto un altro trattato sul tema, il *Contra mendacium* (420).

Ma perché tante ricerche e discussioni sulla bugia? Perché tanta oscurità e tante difficoltà? La bugia si presenta alla mente del retore africano sotto un duplice punto di vista, etico ed ermeneutico: ciascuno rimanda all'altro, poiché per comprendere il giudizio etico è necessario interpretare correttamente le Scritture, e d'altra parte per poter interpretare correttamente le Scritture occorre avere dei riferimenti, anche di ordine etico, al di fuori di ciò che è semplicemente denotato dal testo scritto.

L'opera, in un libro solo, si presenta come un'inchiesta sulla menzogna, approfondendo così quelle parti del *De dialectica* e del *De magistro* in cui all'oscurità e all'ambiguità della parola in sé si aggiungeva anche la perversa volontà di voler mentire da parte di colui che parla. Scartata l'ipotesi della bugia scherzosa, Agostino così definisce la menzogna: «Mente chi pensa una cosa e afferma con le parole o con qualunque mezzo di espressione qualcosa di diverso» (*De mendacio* 3,3). La menzogna dipende dall'intenzione dell'animo e non dalla verità o falsità delle cose: «da ciò deriva che si possa dire il falso senza mentire, se si pensa che sia così come si dice, sebbene così non sia, e che si possa dire il vero mentendo, se si pensa che sia falso e lo si afferma al posto del vero, sebbene in realtà sia così come si afferma».

Ed ecco poi enunciato, con ricchi supporti scritturistici, il principio fondamentale: secondo il vescovo di Ippona non si deve mai mentire. Neanche per salvare una vita, perché la vita dell'anima vale più di quella del corpo; neanche per guadagnare un bene spirituale, perché questo si ha solo nella verità e dunque sfugge sempre al menzognero: «restat ergo ut nunquam mentiantur boni» (*De mendacio* 8,11). Meglio sopportare il male, che esserne complici attraverso la bugia, di qualunque genere, e la seconda parte del *De mendacio* raccoglie una classificazione in ordine di decrescente gravità delle menzogne.

Ciò che impedisce di giungere alla vita eterna è il male, e il male si consuma nell'interiorità: nel caso della bugia dove si dia intenzione di mentire, nel caso del pudore dove si dia consenso all'oltraggio. È netta la distinzione tra ciò che viene subito e ciò che viene voluto. La storiografia definirà 'etica del fine' qualunque dottrina che misuri la bontà dell'atto sul fondamento della direzione che il soggetto imprime all'azione, e non sulle conseguenze di questa. Dio tiene conto dell' «animo con cui si fanno le cose» (*Ethica seu liber scito te ipsum*, 3) piuttosto che delle cose stesse, suggerirà Abelardo settecento anni dopo Agostino, mentre Tommaso d'Aquino centrerà l'oggetto del giudizio morale

sull'«atto della volontà» (*Summa theologiae* II 1, q. 12, a. 1.) e di nuovo leggeremo di «buona volontà» nella *Fondazione della metafisica dei costumi* di Kant, nella prima sezione, «Passaggio dalla conoscenza razionale comune della moralità alla conoscenza filosofica»: «è impossibile pensare nel mondo, e, in genere, anche fuori di esso, una cosa che possa considerarsi come buona senza limitazioni, salvo, unicamente, la volontà buona».¹

Da Agostino apprendiamo dunque che la menzogna non dipende dalla falsità o verità di ciò che viene detto, ma dall'intenzione di colui che dice. Mente dunque chi ha qualcosa *in animo* ed enuncia con le parole o con un qualunque altro mezzo di espressione altro (*aliud*) rispetto a quanto ha *in animo*. Mente chi ha un *cuore doppio*, e mente sapendo di mentire, indipendentemente dalla veridicità del suo dire e del suo fare. Come nel testo aristotelico, il bugiardo può esserlo anche nel comportamento, non solo nel dire, insomma in tutto ciò che voglia essere un atto comunicativo. Da qui la definizione di segno come «tutto ciò che può essere usato per mentire»² e della semiotica generale come teoria della menzogna, perché se qualcosa non può essere usato per mentire, allora non può neppure essere usato per dire la verità: di fatto non può essere usato per dire nulla.

La verità ritorna in gioco come *virtù* a causa della definizione di bugia e in particolare dei mezzi che consentono la bugia, ossia tutto ciò che è segno. Non altro afferma Tommaso d'Aquino quando dichiara la menzogna essere un peccato «contro la verità», intesa come virtù, e non contro la giustizia o la benevolenza. La virtù della verità consiste infatti *in manifestatione, quae fit per aliqua signa* (*Summa theologiae* II IIae, q. 110, a. 1): e tale manifestazione che si dà tramite i segni è un 'atto morale' perché, a differenza dei *bruta animalia*, che fanno segni mossi dall'istinto *naturale*, gli uomini significano sempre volontariamente. La definizione di Agostino viene ripresa e commentata dall'Aquinate, che ispirandosi a Pier Lombardo (*Sentenze* III, 38, 1, II, 213) ripropone una suddivisione delle bugie in «utili, giocose, pericolose» (*ibidem*, a. 2), distinguendo la menzogna da altre forme di non sincerità, quali la simulazione, l'ipocrisia, la iattanza o millanteria e, ancora una volta, l'ironia.

¹ KANT Immanuel, *Fondazione della metafisica dei costumi*, a cura di V. MATHIEU, Rusconi, Milano 1994, p. 55.

² ECO Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, p. 17 e *passim*.

Ma, una volta definita e classificata la menzogna, quali sono le condizioni ideali per il suo sviluppo?

Troppa verità o troppe menzogne soffocano la bugia, che per crescere ha bisogno di un ambiente protetto, così protetto da riuscire meglio quando risulta mascherata da tanti elementi di verità, detti con l'intenzione di ingannare. È proprio dell'arte retorica utilizzare *exempla* verosimili, o accertati, per sostenere tesi ipotetiche o decisamente tendenziose, ma la forza delle immagini evocate e la veridicità degli eventi citati continua a coinvolgere il fruitore della menzogna che si lascia trascinare dalle emozioni fino a credere l'incredibile. Anzi, no, diciamo il poco credibile, perché proprio questa è la funzione degli *exempla* e della mescolanza di fatti accaduti con ipotesi e bugie: rendere credibile una bugia, che per questo motivo spesso risulta molto più credibile della realtà. La realtà spiazza, sconcerata, è imprevedibile, non è reversibile. Il falso, invece, può essere reso naturale, ovvio, *umano*, soprattutto se confortato da elementi di veridicità e da altri esempi. Un caso per tutti: le menzogne di Iago nella tragedia di Shakespeare. Ebbene, Iago non mente. Iago conduce Otello alla folle gelosia limitandosi a sottolineare dei fatti realmente accaduti (la perdita del fazzoletto; il racconto lascivo di Cassio - che parla di Bianca, ma Iago fa credere si tratti di Desdemona; l'intercessione della moglie di Otello per lo stesso Cassio) e a suggerirne un'interpretazione. L'unica, grossolana menzogna di Iago è il racconto di una notte in cui Cassio nel sonno avrebbe rivelato i suoi rapporti amorosi con Desdemona: una bugia inutile, ormai sul finire del terzo atto, detta solo davanti alla richiesta da parte di Otello di una *prova concreta* e subito sminuita dallo stesso Iago («Era soltanto un sogno»).

Iago, incarnazione del *villain*, del *cattivo*, si rivela subito come un grande mentitore: nel primo atto, parlando con quello sciocco di Rodrigo, quindi ragionando ad alta voce, l'alfiere del Moro dichiara di fingere di servire Otello per amore e per dovere, ma afferma senza reticenza che «Servendo lui, servo solo me stesso», perché «Io non sono quello che sono» (*Otello*, I,1). Una dichiarazione che non può non richiamare l'espressione di Esodo 3,14, certo nota al commediografo di educazione e di fede religiosa, forse addirittura cattolica. In molti modi si è proposto di tradurre quell'*Ego sum qui sum* che Mosè afferma di aver ascoltato da Dio come risposta alla sua richiesta del nome del Signore, ma certo un personaggio che afferma *I am not what I am* non può che presentarsi come il maligno in persona, l'anti-Dio, il «padre del-

la menzogna» (Gv 8,44). E se il teatro per Shakespeare è lo specchio della realtà (come afferma un altro *villain*, il protagonista dell'*Amleto* in III,2), a tale rappresentazione non può mancare l'astuzia del male assoluto, che nel suo agire va ben oltre i motivi di invidia, gelosia, vendetta che apparentemente muovono Iago. Costui è l'uomo del fine ragionamento, abile soprattutto nell'usare quelle parole che a torto Otello, uomo d'azione, liquida con un «Ma le parole sono parole; non ho mai finora udito che il cuore ferito sia raggiunto dalle parole» (I,3). L'ingenuità di Otello è davvero grande, soprattutto nel non ricordare che l'amore di Desdemona per lui è sorto proprio dalle parole, dai racconti della sua vita avventurosa, secondo il luogo letterario che vede già Didone invaghirsi dei racconti di Enea, e prima ancora la giovane Nausicaa trepidare per Ulisse, lo straniero reduce da viaggi e pericoli.

Il procedere di Iago non è che un'emulazione dell'astuto agire del serpente, sotto le cui sembianze si nasconde il nemico di Dio, Satana. I capitoli 2 e 3 del libro della Genesi presentano infatti il giardino che il Signore piantò in Eden, ricco di alberi «attraenti per la vista e buoni da mangiare». Nel paradiso terrestre, «l'albero della vita» si trovava nella parte più interna, «insieme all'albero della conoscenza del bene e del male» (Gn 2, 8-9). L'uomo viene *collocato* nel giardino per lavorarlo e custodirlo, e a lui Dio parla solo dell'albero del bene e del male, evitando di nominare l'albero della vita: «Di tutti gli alberi del giardino puoi mangiare; ma dell'albero della conoscenza del bene e del male non devi mangiarne, perché, nel giorno in cui tu te ne cibassi, dovrai certamente morirne» (Gn 2,16-17). Segue la creazione della donna, certo subito informata da Adamo della proibizione, e l'intervento del serpente, che convince Eva a mangiare del frutto proibito senza mentire, almeno senza profferire parole menzognere. Alla donna, preoccupata della morte che seguirebbe la trasgressione del divieto, Satana dice: «Voi non morirete affatto! Anzi! Dio sa che nel giorno in cui ne mangerete, si apriranno i vostri occhi e diventerete come Dio, conoscitori del bene e del male» (Gn 3, 4-6). È vero, Adamo ed Eva non muoiono istantaneamente come Biancaneve al primo morso della mela avvelenata: i loro corpi però conosceranno la morte e la corruzione, che prima della caduta originaria erano loro state risparmiate. E' vero, Adamo ed Eva diventano conoscitori del bene e del male: ora questo non li porta a essere come Dio, ma apre loro gli occhi sulla possibilità del male, tanto da indurli subito a provare vergogna di una nudità fino a quel momento vissuta con innocenza; a mentire in maniera ridicola («ho

avuto paura, perché io sono nudo, e mi sono nascosto», Gn 3, 10); a incolparsi l'un l'altro («la donna che tu hai messo vicino a me mi ha dato dell'albero»; «il serpente mi ha ingannata»; Gn 3, 12-13).

Lo stesso Dio sembra confermare le parole del serpente: «Ecco che l'uomo è diventato come uno di noi, conoscendo il bene e il male! E ora facciamo sì ch'egli non stenda la sua mano e non prenda anche l'albero della vita, così che ne mangi e viva in eterno!» (Gn 3, 22). Questo Dio così tenero da cucire per Adamo ed Eva delle «tuniche di pelle», appare geloso della sua potenza, sembra temere di esserne derubato. Da qui la cacciata dal giardino dell'Eden, e da un atteggiamento simile la caduta della torre di Babele: quando Dio si accorse che gli uomini stavano costruendo

«una torre, la cui cima fosse nei cieli», allora «discese per vedere» e disse: «Ecco ch'essi sono un sol popolo e un labbro solo è per tutti loro; questo è il loro inizio nelle imprese; ormai tutto ciò che hanno meditato di fare non sarà loro impossibile. Orsù, discendiamo e confondiamo laggiù la loro lingua, cosicché essi non comprendano più la lingua l'uno dell'altro» (Gn 11, 4-7).

Un Dio che ricorda lo Zeus raccontato da Aristofane nel *Simposio* di Platone, che divide in due gli esseri umani per dimezzarne il potere e la possibile scalata all'Olimpo, non menzognero ma reticente nello svelare le sue intenzioni alle sue creature, quasi ingenuo nella paura di essere raggiunto. Non altrettanto si può dire dell'anti-Dio, di quel serpente che senza mentire perpetra l'inganno causa della caduta originaria, gravida di conseguenze per l'umanità intera: non morirete (per ora), conoscerete il bene e il male come Dio (ma solo nel senso che comincerete a commettere il male da veri sciocchini, perché Dio non siete).

Seguire Dio secondo il Testamento Nuovo è poi vivere nello «spirito della verità» (Gv 14,17) che il Padre manda nel suo nome e che guida alla «verità tutta intera» (Gv 16,13): significa non vergognarsi «della testimonianza da rendere al Signore» (2 Tm 1,8) nelle azioni e nelle parole, ossia essere pronti alla suprema testimonianza del martirio e non dire mai nulla che possa *offendere* la verità. Quest'ultimo caso non comprende solo la bugia, infatti i peccati che si possono commettere con le parole sono tradizionalmente numerosi: la falsa testimonianza, lo spergiuro, ma anche il giudizio temerario, la maldicenza, la calunnia; poi la lusinga e l'adulazione, la millanteria o iatanza, fino alla violazione del segreto. Il segreto non è un caso particolare di

menzogna, ossia di nascondimento della verità, perché come già si leggeva nell'Antico Testamento (cfr. Sir 27,16 e Pro 25,9-10), nessuno è tenuto a palesare una verità a chi non ha il diritto di conoscerla. Si aprono problematiche infinite e irrisolte: non è difficile comprendere e accettare il segreto *sacramentale*, che impone al confessore la morte piuttosto che la rivelazione del peccato di cui ha ascoltato la confessione, e tutti ricordiamo uno splendido Montgomery Clift in *I confess* di Hitchcock che accetta di essere incriminato come assassino piuttosto che svelare il nome del vero colpevole, che era ricorso a lui nel segreto del confessionale. Risulta già più complessa l'estensione del segreto *professionale*, al centro di un acceso dibattito per quanto riguarda la professione giornalistica, ma non privo di problematiche aperte anche per medici, giuristi, politici in generale. Infine, come difendersi da chi pretende di conoscere una verità cui non ha diritto? Vi sarà chi affermerà il diritto assoluto alla verità di qualunque essere umano (Grozio e Kant), ma chi invocherà invece la legittima difesa per rendere lecita la menzogna come arma propria contro un aggressore (così Schopenhauer, e così alcuni neotomisti).

L'atteggiamento verso il mentire risente dopo il Medioevo di forti cambiamenti. Un personaggio prudente e austero come Geer Gerrit, detto Desiderius o Erasmus Roterodamus (1466-1536), non esita ad affermare, nel celebre *Elogio della pazzia*, che la veridicità è concessa solo al pazzo, a quella figura che nelle opere di Shakespeare sarà ufficialmente il *fool*, il giullare che si può permettere di prendere il ruolo che nella tragedia antica era del coro e del veggente, ossia commentare e narrare i fatti senza reticenza. Macbeth e Lear sono ammoniti nel corso delle loro drammatiche vicende dall'unico che non vuole imbrogliarli e che non si sottomette ai loro imbrogli, il comico retaggio di una commedia popolare, che non ha nulla da perdere e che si salva grazie alla connotazione di follia, che gli permette di non essere giudicato alla stregua degli altri, quindi non esser giustiziato anche quando proclama verità sgradevoli.

La costruzione degli stati laici, il potere della giustizia secolare, la strutturazione di precise gerarchie nobiliari inducono l'uomo rinascimentale alla prudenza: il principe non si deve adirare, perché il suo è un potere assoluto. La personificazione della follia lo conferma: «Le orecchie dei principi inorridiscono dinanzi alla verità». Questa è la realtà, «appunto così sta la faccenda, che ai sovrani è invisibile la verità. Eppure i miei pazzi riescono a meravi-

glia proprio nell'impresa di dire ai lor principi non solo la verità, ma anche fior di rimproveri, che essi del resto ascoltano con piacere», come non farebbero se a parlare fosse un uomo assennato: «Le stesse parole si azzardi il sapiente a proferirle. Sarebbe un delitto passibile di morte». Solo i pazzi «sono schietti e veritieri», e «ci può essere pregio più grande della verità?». Erasmo non teme lo scontro con la grecità: cita Platone, che nel *Simposio* (217 e) fa attribuire da Alcibiade la veridicità solo ai bambini e agli ubriachi, ed Euripide che dichiara «stolto» chi non sa nascondere i suoi sentimenti, mentre attribuisce al saggio due lingue, una per dire la verità e una per dire ciò che è opportuno a seconda delle circostanze (cfr. *Baccanti*, 369 e la tragedia spuria *Reso*, 394). D'altra parte lo stesso Platone aveva dato licenza ai governanti di mentire, parlando della menzogna come di un «farmaco» che, se ben usato dal medico, può essere di grande vantaggio agli uomini (cfr. *Repubblica* 389 b e *Leggi* 722 b-c). Si tratta del dialogo che censura le pagine di Omero che raccontano di dei menzogneri e simulatori, che ribadisce la ricerca della verità come supremo compito del filosofo-governante e che sottolinea la possibilità della menzogna solo come un far passare per «scienza» ciò che è solo «opinione», per «essere» ciò che è solo «altro dall'essere», ai limiti del non essere, ebbene la stessa *Repubblica* assegnava al governante il privilegio della menzogna.

«I reggitori dello Stato, e non altri, potranno far ricorso alla menzogna nei riguardi dei nemici o degli stessi cittadini, ma solo per il bene della città; su un tale estremo rimedio nessun altro dovrebbe mettere mano» (*Repubblica* 389 c). Nella città ideale disegnata da Platone, l'uomo di governo ha visto la verità, la possiede, e quindi può permettersi di gestirla, occultandola quando lo ritenga opportuno per il bene dei cittadini a lui affidati. Questi ultimi invece non solo non potranno mentire, ma, se saranno scoperti in «flagranza di menzogna» dovranno essere puniti «come chi introduce costumi sovversivi e rovinosi per la città» (389 d): maggior gravità sarà inoltre da attribuire alla bugia di un cittadino detta al governante, paragonabile alla stoltezza del malato che mente al medico, dell'atleta che inganna l'allenatore o del marinaio che nasconde al capitano il reale stato della nave.

Una pericolosissima forma di paternalismo, che non è esattamente ciò che porta i principi del Cinquecento a sentirsi comunque possessori del medesimo privilegio della menzogna. Erasmo li aveva descritti come infelici, costretti a circondarsi di adulatori e a conoscere la verità solo per bocca dei

pazzi. Niccolò Machiavelli consiglia al suo principe di fuggire gli adulatori, di circondarsi di «uomini savi» e di dare solo a loro «libero arbitrio a parlargli la verità»,³ per poi prendere da solo le decisioni senza lasciarsi influenzare troppo dai loro pareri. Ma le pagine de *Il principe*, scritto nel 1513 e stampato per la prima volta nel 1532, raccolgono acutissimi pareri sull'atteggiamento dello stesso governante nei confronti della menzogna che non possono sfuggire alla nostra indagine. Lo sfondo, rispetto alla *Repubblica*, cambia completamente: dimenticato il «bene» della comunità, il principe deve combattere la «fortuna», intesa come l'insieme degli elementi imponderabili che possono condizionare l'azione del principe e che sono estranei alla sua volontà. In questa lotta, il governante eserciterà una *virtù* che non è platonica conoscenza di verità né cristiano identificarsi con i precetti evangelici, è piuttosto aristotelica 'abilità', capacità di governare individuando i mezzi adatti allo scopo e applicandoli senza alcun riserbo.

Lo scopo? Il mantenimento del potere, non altro. Ed ecco che mantenere il potere in un mondo cinicamente descritto come abitato da uomini «ingrati, volubili, simulatori e dissimulatori, fuggitori de' pericoli, cupidi di guadagno» (Machiavelli XV,2) porta a preferire «l'esser temuto all'essere amato», limitandosi a «fuggire l'odio». Seguendo l'esempio del leone e della volpe insieme, il principe unirà forza e astuzia, guardandosi bene dal mantenere voti e promesse, ma anche dall'apparire uno spergiuro e un mentitore. È necessario che egli sia «gran simulatore e dissimulatore: e sono tanto semplici gli uomini, e tanto obbediscano alle necessità presenti, che colui che inganna troverà sempre chi si lascerà ingannare» (XVIII,3). Tra gli «esempi freschi» Machiavelli non può tacere di Alessandro VI che in vita sua «non fece altro, non pensò mai ad altro che a ingannare uomini, e sempre trovò subietto da poterlo fare», e non ci fu mai uomo che tanto più giurasse, tanto meno mantenesse quanto aveva giurato di fare: davvero un esempio.

Ora, però, come può essere temuto e non odiato un simile genere di personaggio? Ma simulando! Pietà, fede, integrità, umanità, religione: queste cinque doti devono apparire dalle parole e dai gesti pubblici del principe, che mai dovrà avere l'ingenuità di dichiararsi avverso a una di esse, come un personaggio anonimo, forse Ferdinando il Cattolico, che «non predica mai

³ MACHIAVELLI Niccolò, *Il Principe*, a cura di A. Zambelli, Le Monnier, Firenze 1857, cap. XXIII, p. 70.

altro che pace e fede, e dell'una e dell'altra è inimicissimo» (XVIII,5). Interessante la vera giustificazione di un tale comportamento, che ha anche una funzione di garanzia: la moltitudine vede del principe solo le apparenze, pochi sono coloro che conoscono davvero il modo di essere e di comportarsi del sovrano, e questi pochi non ardiscono opporsi alla moltitudine non solo per vigliaccheria, ma perché non avrebbero nessuno che li difenda. Sopra alle azioni dei principi «non è iudizio», non vi è un tribunale superiore cui appellarsi. Pertanto, ciò che resterà sarà l'immagine (falsa) di un governante devoto, capace «di vincere e mantenere lo Stato», un fine al quale il popolo guarda quando non è possibile giudicare le azioni di chi vi arriva: se tale fine è raggiunto «e' mezzi saranno sempre iudicati onorevoli e da ciascuno laudati» (XVIII,5). La banalità del fine che giustifica i mezzi impallidisce davanti alle sottigliezze del nostro autore, che non si permette giudizi morali, e non se ne cura, ma valuta i risultati delle azioni del governante sul popolino, concludendo argutamente che «nel mondo non è se non vulgo; e li pochi non ci hanno luogo, quando li assai hanno dove appoggiarsi».

Il libro del Cortegiano, composto a ridosso del sacco di Roma da Baldesar Castiglione, è emblematico: poteva costituire la risposta complementare all'opera di Machiavelli, descrivendo le caratteristiche del perfetto uomo di corte alle dipendenze del perfetto principe. Ma i tempi, nel volgere di pochi anni, sono già cambiati, e le coltissime pagine del Castiglione dipingono un uomo essenzialmente dotato di *equilibrio*. La nostalgia di Guicciardini per i tempi del passato remoto e prossimo vela anche le pagine di quest'opera: la «virtù» non ha potuto nulla contro la «fortuna», impersonata dai Lanzichenecchi profanatori di Roma, da un cristianesimo sconvolto (sono del 1517 le *95 tesi* di Lutero), da monarchi in guerra tra loro e in lotta con la Chiesa, con le nuove famiglie ricche cittadine, con gli antichi feudatari. Il «cortegiano» è sopraffatto dagli avvenimenti, e deve saper mantenere un saggio equilibrio, una *mediocritas* più vicina a quella suggerita da Cicerone nel *De officiis* (I,25,89) piuttosto che al «giusto mezzo» aristotelico, acme di una virtù tra gli abissi di due opposti difetti. Amante della medietà, l'uomo ideale di Baldesar Castiglione deve conoscere un po' (senza eccessi) tutte le arti, dalla caccia alle lettere; saper mediare tra principi etici e principi estetici; saper parlare secondo un'opportunità che nel giro di pochi anni non potrà non volgere in opportunismo. Massimo grado di eleganza è naturalmente attribuito alla dissimulazione: ancora col conforto di Cicerone (*De oratore* II, 67, 269-

270), si invita a una conversazione che sappia ben mescolare la drammaticità della politica e la leggerezza del gioco. Il gentiluomo di corte non poteva cedere al cattivo gusto, né sconfinare nella buffoneria (che pur gli avrebbe permesso la veridicità), ma doveva saper usare di «arguti motti», seppur con prudenza, ed essere abile nel parlare con ironia, come si legge nel capitolo 73 del secondo libro: «E questa sorte di facezie che tiene dell'ironico pare molto conveniente ad omini grandi, perché è grave e salsa e possi usare nelle cose giocose ed ancor nelle severe».

D'altra parte la *dissimulazione* è un dovere di cortesia per l'uomo di corte che sempre più diventa uomo di mondo.

Manuale di tale disciplina è il capolavoro di monsignor Giovanni della Casa, quel *Galateo* ancor oggi imitato in mille forme, mai passato di moda nell'impostazione e nella forma. Come ha osservato Manganelli in un'introduzione a questo testo, il galateo considera le buone maniere non solo come materia di retorica, ma come un'arte retorica. Pertanto quell'irritante «conciossiacosaché» con cui ha inizio, deve esser letto come un invito alla ponderatezza, alla riflessione, allo studio di un'arte che non vuole avere a che fare con l'etica, o con la teologia morale, ma con la vita di questo mondo: «io non presi a mostrarti i peccati ma gli errori degli uomini» (cap. 27). Composto tra il 1551 e il 1555 su invito del vescovo Galeazzo (da cui *Galatheus*) Florimonte, il *Galateo* insegna come comportarsi: la lingua va tenuta a freno, mai bestemmiare o richiamare immagini «sconce» o «stomachevoli»; mai cadere nell'adulazione, mai annoiare con i racconti dei fatti propri o dei propri sogni; mai mentire. Perché? Perché i bugiardi a lungo andare non sono creduti, e a lungo andare sono ascoltati «come s'eglino non favellassero, ma soffiassero» (cap. 13). Diverte leggere il *Galateo*, ma non libera da una certa angoscia, che serpeggia tra le pagine di questo breve e famoso libretto: perché ci si deve comportare secondo le regole della buona educazione? Per essere accettati dai propri simili? Per evitare le cattive figure? Sono questi motivi sufficienti a non mentire? Lo saranno forse per non soffiarsi il naso senza fazzoletto (cap. 3), ma risultano davvero deboli all'interno di un libro che insegna soprattutto a dissimulare, per esempio nel nascondere i fatti propri, che sono poi quelli che stanno più a cuore, e nel cercare solo argomenti graditi agli altri.

Non è possibile vivere senza maschera: non per questo simulando, che è azione aggressiva, ma *dissimulando*, che è azione difensiva, di una *dissimu-*

lazione onesta, che è il titolo dell'opera più celebre di Torquato Accetto, pubblicata nel 1641, ma da anni già nota in tutta Europa.

Il dissimulatore onesto sa tollerare, tacere, aspettare, e per questo «gode in certo modo anche delle cose che non ha, quando i violenti non sanno goder di quelle che hanno»: ⁴ ma non si deve dissimulare solo per dimenticare i propri mali, è opportuno dissimulare per pietà, ed è oltremodo conveniente la dissimulazione tra amanti. Chi dissimula gode nell'ottenere una vittoria (su cosa? sulle bruttezze della vita?) aiutato dall'ingegno e non dalla forza. Ricordiamo l'affermazione di Hobbes (1588-1679) nel *Leviatano*: «Il linguaggio non rende l'uomo migliore, ma più potente». Si colloca in questa direzione anche l'affermazione di Kant, secondo il quale la menzogna sarebbe una rovina per l'intera società, una rovina per le sue stesse fondamenta. Afferma il filosofo di Königsberg che «la verità è il dovere formale che un individuo ha verso chiunque altro», pertanto quando io mento «sono causa del fatto che alle dichiarazioni non si dia più credito in generale, per la qual cosa tutti i diritti basati su contratti sono destituiti di fondamento e perdono la loro forza; e questo è un torto commesso ai danni di tutta l'umanità» (*Sul presunto dovere di mentire per amore dell'umanità*, 1797).

La posizione di Kant è tutt'altro che cieca e rigorista in senso stretto, infatti gli scritti sul tema della menzogna affrontano l'argomento con larghezza di considerazioni e ampia casistica, ma la conclusione è ferma: mai la bugia sarà lecita. Neppure nei casi ammessi dagli antichi, e ripresi poi da Grozio, che riteneva accettabile o consigliabile la menzogna «a fin di bene» (*mendacium officiosum*); quella detta a bambini, a folli o a sciocchi, ossia a incapaci di intendere; quella detta con l'intento di ingannare un terzo che sia in ascolto di una conversazione privata (la nuora perché suocera intenda), se non altro per punirlo del suo origliare; infine l'inganno perpetrato a chi è complice dell'inganno stesso, ossia a chi desidera essere ingannato. Quest'ultimo caso introduce al grande tema della simulazione artistica (ma ce ne occuperemo nel quinto capitolo), al tragico argomento del malato che «non vuole» sapere della sua malattia, come al quotidiano piacere del lasciarsi ingannare dai capelli tinti della fidanzata e dalle sue labbra rosso-Chanel. Grozio accettava questi generi di bugie, Kant no. «Il mentitore abo-

⁴ ACCETTO Torquato, *Della dissimulazione onesta*, a cura di S. NIGRO, Einaudi, Torino 1997, pp. 4-5.

lisce la società» e «impedisce agli uomini di trarre alcun beneficio dal colloquio con l'altro» (Kant, 1775-1781). Questo non significa, prosegue Kant nella lezione *Sui doveri etici verso gli altri. La veridicità*, che ciascuno debba mostrarsi agli altri in assoluta trasparenza: il nostro cuore non è trasparente (come Agostino aveva sottolineato: l'uomo non è *inspector cordis*, per questo la comunicazione è tanto difficile!), riservatezza e discrezione sono pur sempre virtù. Se infatti si accettasse anche un solo caso di «menzogna necessaria», allora crollerebbe l'intero impianto etico, che lascerebbe spazio al furto, all'imbroglio, all'assassinio «necessari»: Immanuel Kant non ha dubbi, e il suo grido è fermo, a questo punto le regole morali non sarebbero più sicure.

Sarà Arthur Schopenhauer il primo a considerare la bugia all'interno della problematica della legittima difesa. Anche l'uso di un coltello o di una pistola è moralmente esecrabile, ma la legittima difesa li rende, appunto, legittimi. Così potrebbe essere per la menzogna, arma dell'astuzia invece che della forza brutta.

La dissimulazione non è accettata da un altro pensatore tedesco, che descrive con ironia l'uomo «che si domina con l'aiuto dei concetti»: colui che ha dichiarato di volere solo la verità, nella sventura «non rivela un volto umano mobile e vibrante, ma per così dire una maschera, con un dignitoso equilibrio nei tratti; egli non grida e non cambia nemmeno la sua voce. Se un nuvolone temporalesco si rovescia su di lui, egli si avvolge nel suo mantello e se ne va a lento passo sotto il temporale». Il disprezzo di Friedrich Nietzsche per coloro che fingono di cercare la verità e poi la rifuggono emerge in questo testo del 1873, *Menzogna e verità in senso extramurale*. La dura ironia cui hanno abituato le pagine di Nietzsche qui, come spesso altrove, è giustificata dal concetto di linguaggio, e prima ancora di uomo, sostenuto dal nostro. Ridicolo appare l'uomo che crede di essere il centro dell'universo, così come lo crederebbe la zanzara se avesse l'intelletto: ridicolo e misero, perché non si rende conto di avere l'intelletto solo in mancanza di armi più forti per sopravvivere. Questa li lusinga, li fa credere importanti e soprattutto li spinge a cercare di costituire una comunità utilizzando lo strumento del linguaggio. Qui si perpetra il più crudele degli inganni: quando «per bisogno o per noia», gli uomini si radunano pacificamente, stabiliscono per prima cosa una «legislazione del linguaggio» che «fornisce altresì le prime leggi della verità», senza avvedersi di iniziare a chiamare «verità» ciò che è solo una «trasposizione arbitraria» da una

sensazione soggettiva a una metafora soggettiva, il concetto, e da questa a un'altra metafora, il linguaggio. L'uomo crede di sapere qualcosa delle cose in sé, ma si inganna, e chiama verità ciò che qualcuno ha deciso di nominare così: «le verità sono illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria, sono metafore che si sono logorate e hanno perduto ogni forza sensibile, sono monete la cui immagine si è consumata e che vengono prese in considerazione soltanto come metallo, non più come monete».⁵

I concetti, che gli uomini ritengono risultato comune di un'astrazione comune a tutti, sono «residui di metafore», protetti dai baluardi della scienza contro «altre verità di natura del tutto diversa». Queste sono le verità del sogno, del mito, dell'arte, che non sorgono dalla «rigida ragnatela dei concetti», ma non sono per questo meno legittime. L'uomo che ad esse si affida non solo non è ingannato più di colui che si affida al linguaggio predefinito dalle regole dei concetti, ma vive «come incantato di felicità» quando l'intelletto, «maestro di finzione, è libero e sottratto al suo normale servizio di schiavo, sintanto che può ingannare senza recare danno». Essere danneggiati è infatti, secondo Nietzsche, l'unica cosa che davvero teme l'uomo quando afferma di temere l'inganno: l'uomo non fugge la conoscenza falsa, ma «le conseguenze brutte e ostili di certe specie di inganni», e desidera la verità solo nel «senso limitato» delle sue piacevoli conseguenze, quali la preservazione della vita. Ma quando non vi è pericolo, allora l'uomo può concedersi di essere «intuitivo» e non più razionale, abbandonare il linguaggio stantio e considerare reale soltanto la vita «trasformata dalla finzione in parvenza e bellezza», come un vero «eroe supremamente giocondo».

Paradossalmente l'uomo recupera la vituperata centralità nell'universo quando accetta di lasciarsi ingannare, ma sceglie l'inganno giusto: non i residui di metafora che si fanno chiamare «verità», bensì il sogno, il mito, l'arte che sa di ingannare ma insieme di regalare «un'illuminazione, un rasserenamento, una redenzione, che affluiscono incessantemente». Non soffre più, l'uomo che ha scelto l'inganno giusto? Soffre, e più degli altri, perché nel mondo della non-razionalità non si trae vantaggio dall'esperienza e non si trovano consolazioni, ma almeno egli non inganna affermando di possedere la verità e se fortemente soffre, fortemente anche gode.

⁵ NIETZSCHE Friedrich, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. III, tomo II, Adelphi 1973, p. 361.

Astuto fu Ulisse ad ingannare perfino gli dei, ma, sembra suggerire Nietzsche, ancora più lo furono coloro che credettero ai racconti di Omero, alle peripezie del figlio di Laerte, all'esistenza di dei che, come si disse che affermava Talete, il primo fra tutti i filosofi a noi noti, «sono dappertutto». Piacevole è l'inganno del mito, e si può annoverare tra le forme di menzogna che hanno fatto la storia: forse che Machiavelli non consigliava al suo principe di apparire devoto e pio, pur essendo nei fatti nemico di ogni fede?

Chi ascolta la poesia «è invaso da un brivido di terrore e da compassione piena di lacrime e da un rimpianto che chiama il dolore, mentre l'anima, sotto l'efficacia della parola, di fronte a vicende o a persone a lei estranee, fortunate o sventurate, subisce un suo particolare sconvolgimento».⁶ Meravigliosa sensazione che porta l'autore di queste righe, Gorgia da Lentini (ca. 485-370 a.C.), a sostenere, con parole divenute un manifesto per l'arte di tutti i tempi, che «chi inganna è più giusto di chi non inganna, e chi è ingannato è più saggio di chi non lo è». Presupposto teorico di Gorgia, l'inconoscibilità e l'incomunicabilità assoluta dell'essere. Ma non è la polemica con Parmenide, né il sospettoso parere di Platone su di lui, che ci interessano di questo grande pensatore, relegato dalla manualistica nel vasto e vago sottogenere dei *Sofisti*. Di questo siciliano che la leggenda vuole morto più che centenario «perché non aveva mai fatto nulla per far piacere a un altro» e pretende inventore di figure retoriche, da lui solo abilmente utilizzate, ci colpisce piuttosto la radicalità del suo pensiero sul linguaggio: esso è certamente, necessariamente menzognero, perché, come argomentato sottilmente e poi concluso nell'opera *Intorno al non ente o della natura*, a noi pervenuta solo in esposizioni posteriori, «nulla esiste, e se anche esistesse non sarebbe conoscibile, e se anche fosse conoscibile, nessuno potrebbe darne conoscenza a un altro, per il fatto che le esperienze non sono parole, e che nessuno riesce a farsi una rappresentazione concettuale identica a quella di un altro».

Perché dunque affaticarsi ad attribuire veridicità a uno strumento per definizione inetto a essere portatore di verità? Piuttosto si chieda alla parola ciò che davvero può concedere: «il fascino divino che si dà per mezzo della parola è generatore di piacere e liberatore dal dolore». Ma non qualunque parola è divina, la «forza dell'incantesimo» è propria della parola usata ad arte, della poesia e della

⁶ Cfr. GORGIA, *Encomio di Elena*, in *I Presocratici*, trad. di C. MORESCHINI, Laterza, Bari 1990, pp. 927-933.

prosa, l'una seduce l'anima, l'altra inganna la mente. Elena, Elena di Sparta, moglie di Menelao fuggita con Paride o da lui rapita, origine di decennali guai per Troia e per la grecità tutta, «si deve liberare della sua cattiva fama»: se infatti fu rapita con violenza, va compatita e non condannata; se fu sedotta dalle parole del principe troiano, la si deve scusare, perché «la parola è una potente signora, che pur dotata di un corpo piccolissimo e invisibile compie le opere più divine: può far cessare il timore, togliere il dolore, produrre la gioia e accrescere la compassione» e soprattutto può far violenza all'anima, persuadendola su qualunque argomento indipendentemente dalla volontà di chi ascolta. Se dunque Elena fu sedotta dalle parole, fu sedotta con violenza, e va ugualmente compatita come se fosse stata materialmente rapita e sottratta al marito. Così si legge nell'*Encomio di Elena*, che definisce la parola *pharmakon*, lo stesso ambiguo termine usato a proposito della menzogna dei governanti da Platone nella *Repubblica*: *pharmakon* significa infatti sia 'medicina' che 'veleno'. Il linguaggio, secondo Gorgia, è comunque menzognero: va dunque bandita l'ipocrisia di chi pretende di poter giudicare vera o falsa un'affermazione, e si deve raccogliere l'invito a cogliere l'aspetto positivo della violenza della parola-padrone.

In un mondo che non è detto esista, ove tutto è incerto perché tutto possibile e impossibile allo stesso tempo, Gorgia incoraggia a lasciarsi ingannare da quelle costruzioni di parole che sono i discorsi e, soprattutto, i componimenti poetici. Tutti ingannano, chi inganna esplicitamente «è più giusto» di chi lo fa senza accorgersene o senza darlo a vedere; tutti siamo ingannati, «più saggio» è colui che accetta il magico gioco e si lascia ingannare senza fingere una capacità di discernimento del vero e del falso, che gli è comunque preclusa. L'anima si lasci andare allo sconvolgimento, alla gioia, al dolore e alla compassione, alle emozioni provocate dalla poesia: ne godrà, e ne trarrà giovamento. Nel secolo successivo Aristotele definirà puntualmente la *katharsis*, purificazione delle passioni «per mezzo della pietà e del terrore» suscitate dalla rappresentazione di una tragedia (*Poetica*, 6, 1449 b 27-28), ma dirà espressamente che «compito del poeta è di non dire le cose accadute ma quelle che potrebbero accadere e le possibili secondo verosimiglianza e necessità» (*Poetica*, 9, 1451 a 37-40), mentre lo storico deve narrare delle «cose accadute». Solo al poeta, dunque, è concesso il distacco dalla realtà, pur mantenendo i legami della verosimiglianza e della logicità, e infatti Aristotele di Omero dice che «ha soprattutto insegnato anche agli altri come si deve dire il falso» (*Poetica*, 24, 1460 a 19).

E certo per lo Stagirita *vero* e *falso* sono modi di dire l'essere, che dunque non solo è, ma può essere detto, se pur «secondo molti significati» (*Metafisica*, IV, 2, 1003 a 33-34). Non è questa la visione del mondo di Gorgia, che riconosce al discorso un ruolo del tutto autonomo e alle arti della parola il potere di ammaliare o avvelenare l'anima, proprio come il «farmaco» nei confronti del corpo: tale potere è esteso anche alle arti visive, infatti «la creazione di immagini umane e la costruzione di statue di dei offre agli occhi una dolce visione. Così per natura alcuni spettacoli addolorano la vista, altri l'appassionano. Molti spettacoli in molti generano amore e passione di molte cose e di molti corpi» (*Encomio di Elena*, 10). Questo è possibile sempre per l'assoluta inaffidabilità dei sensi, che quindi non hanno motivo di indurre a provare maggiori emozioni di fronte a un fatto doloroso piuttosto che alla sua rappresentazione: ove tutto è falso, o almeno nulla è certo, la rappresentazione artistica è certo più efficace e più *vera* della rappresentazione sensoriale. La bugia è quindi più *credibile* della realtà: perché la menzogna è costruita *ad arte*, quindi del tutto plausibile, priva di contraddizioni, vicina alle aspettative di chi la recepisce; mentre la realtà è spesso imprevedibile, destabilizzante, scandalosa.

Da qui il valore, se non terapeutico, come voleva Aristotele, almeno rasserenante della fruizione artistica

La menzogna letteraria dunque, ma anche quella delle arti visive, insomma la menzogna della rappresentazione artistica consente il controllo di una realtà che in parte richiama la nostra (in fondo ciascuno di noi non ritiene *alienum* qualunque cosa riguardi l'umanità), ma che è *altro*, che poi finisce e rimane dov'è, lasciando a volte il dolore dell'abbandono di un mondo più bello, o più appassionante, a volte il sollievo del risveglio da un incubo. Fu geniale l'intuizione di Wilde, che nel racconto *La decadenza della menzogna*, del 1889, vide nell'arte qualcosa di più di un racconto bugiardo (se pur ne indicò l'origine nel primo cacciatore primitivo che inventò un'avventura mai vissuta): per Wilde l'arte fornirebbe ai sensi, all'immaginazione, alla mente lo schema trascendentale che permetterebbe di godere di una realtà altrimenti priva di senso. Peggio, di una natura nemica: «la natura è scomoda», è «indifferente e insensibile», e la natura umana è «un'orribile cosa universale» cui pretenderebbe di condurre la letteratura «moderna», ossia il realismo del romanzo di fine Ottocento. I «fatti devono essere tenuti in posizione subordinata» oppure essere del tutto esclusi dall'opera, altrimenti invado-

no ogni cosa «con il loro gelido tocco». I fatti non devono sporcare l'arte, che ha la sua perfezione all'interno di se stessa: «È un velo, piuttosto che uno specchio. Ha fiori sconosciuti a qualsiasi foresta, uccelli che nessun bosco possiede. Fa e disfa molti mondi, e può tirar via la luna dal cielo con un filo scarlatto». Alla sua parola, «il gelo posa il dito argenteo sulla bocca ardente di giugno, e i leoni alati escono strisciando dalle cavità dei colli lidii».

Ma questa felice menzogna nulla ha a che fare con l'inganno malizioso, con la costruzione di news che hanno lo scopo di perpetrare il male per un uomo o una parte politica.

Incantati comunque da una falsità che ha la pretesa di insegnare la vita vera, si può concludere questa breve digressione sulla storia della bugia solo prendendo atto della complessità di un argomento a torto spesso ritenuto semplice o infantile: per divertimento o per difesa, per malizia o per debolezza l'uomo tende a mentire così come a comunicare, nei secoli cercando una giustificazione di volta in volta all'elogio o alla proibizione della bugia, ma sempre con molta, molta fatica.

SEZIONE 1: LETTERATURA

Trame Letterarie

LUCA CHIURCHIÙ

**«Parola altrui» e menzogna ne *Il bell'Antonio* di Vitaliano
Brancati Sintomi di un'infanzia cronica**

Abstract

The aim of this paper is to propose an interpretation of the novel *Il bell'Antonio*, written by Vitaliano Brancati (1907-1954). Starting from Bakhtin's theories, this essay wants to demonstrate that Antonio's sexual impotence comes from his passivity towards «alien words», such as gossip about his beauty and his untrue sexual experiences. The main character is a not-grown-up child because of his unhealthy way to face all the chatters that other people express about him. He can not speak his own words nor his own lies: he can only *be* spoken and lied about by others.

Il presente contributo intende offrire una chiave di lettura de *Il bell'Antonio* di Vitaliano Brancati (1907-1954). Prendendo le mosse dalle teorie di Bachtin, si cercherà di dimostrare come l'impotenza sessuale del protagonista derivi dalla sua condizione di passività nei confronti della «parola altrui», che nel romanzo si sostanzia nelle chiacchiere riguardanti la sua bellezza e le sue imprese amorose mai avvenute. Il personaggio è dunque parlato, mentito: un bambino non cresciuto a causa della sua incapacità di rapportarsi in modo sano con le parole degli altri, di uscire dalla menzogna da loro determinata.

1. Nel suo *Trattato di semiotica generale*, Umberto Eco propone una definizione memorabile del *segno*, identificandolo con «tutto ciò che può essere usato per mentire». ¹ Potremmo partire anche noi da questo enunciato, leggendolo, per così dire, da destra a sinistra. Se invertissimo di posto gli elementi della formula, infatti, potremmo arrivare alla conclusione che una menzogna si dà in primo luogo come una combinazione di segni rivolti a uno o più destinatari, ossia, in via semplificatoria, come «un atto comunicativo». ² Dunque, da un punto di vista strettamente strutturale e

¹ ECO Umberto, *Trattato di semiotica generale*, La nave di Teseo, Milano 2016, p. 26 (I ed. 1975). Cfr. inoltre BETTETINI Maria, *Breve storia della bugia. Da Ulisse a Pinocchio*, Cortina, Milano 2001, p. 15.

² BETTETINI, *Breve storia della bugia*, cit., p. 15.

funzionale, tenendo da parte per necessità l'enorme portata filosofica di un simile argomento, la menzogna potrebbe considerarsi a tutti gli effetti una questione di segni, e quindi, in molti casi, anche un fatto di parola.

Ma la parola non è soltanto segno tra i segni: essa non deve essere intesa esclusivamente in relazione alla sua mera funzione semiotica, cioè in quanto «cosa che p[uò] essere assunta come un sostituto significante di qualcosa d'altro».³ Piuttosto, la si dovrebbe considerare nella sua materialità sociale e socializzata, nel suo essere interpretazione e prospettiva sulla realtà. Bachtin ce lo ha insegnato: la parola è «la lingua nella sua concreta e viva totalità»,⁴ gettata e invischiata in una «vivente interazione»⁵ dialogica con la «parola altrui».⁶ Secondo Bachtin e il suo «principio di non-coincidenza»,⁷ la nostra identità e la nostra idea del mondo (materiate nella lingua) non sono già date, ma derivano da una colluttazione con un «mezzo elastico»⁸ che si frappone tra noi e gli oggetti che ci circondano e che tentiamo di afferrare: la parola altrui, appunto. Proprio nello scontro con essa possiamo trovare e costruire la nostra identità. Dunque, «il rapporto con l'alterità è costitutivo»⁹ per la nostra affermazione individuale, per legittimare e dare corpo alla nostra unica e irripetibile parola, anche se questo rapporto risulta spesso conflittuale.

Non è detto però che questa lotta possa essere ingaggiata da tutti. Non sempre si è in grado di scalfire la coltre dei discorsi e delle idee provenienti dall'esterno, anche quando questi discorsi e queste idee riguardano noi stessi. In tal caso, i detentori dell'ultima parola sulla nostra identità rimarrebbero gli altri. Per Bachtin, proprio da qui, ossia da questa incapacità di

³ ECO, *Trattato di semiotica generale*, cit., p. 26.

⁴ BACHTIN Michail, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di G. Garritano, Einaudi, Torino 1968, p. 235.

⁵ BACHTIN Michail, *Estetica e romanzo*, trad. it. e cura di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1979, p. 84.

⁶ Ivi, p. 85.

⁷ BOTTIROLI Giovanni, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino 2006, p. 294.

⁸ BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., p. 84.

⁹ BOTTIROLI, *Che cos'è la teoria della letteratura*, cit., p. 303.

interagire in maniera sana con la parola altrui, nascono i personaggi dimidiati di Dostoevskij. Da qui fiorisce la loro autocoscienza, che è trappola e salvezza. I protagonisti dostoevskiani hanno paura e bisogno degli altri: li cercano e al contempo li rifiutano perché consapevoli che le persone esterne sono capaci di determinare la verità su di loro, di piegarli e sottometterli alla loro ultima, estranea parola. E tale parola, in quanto determinata da fuori, diventa una bugia sulla loro identità. Qui di seguito Bachtin:

La verità sull'uomo in bocca altrui, non rivolta a lui dialogicamente, cioè la verità *esterna*, diventa un'umiliante e mortificante *menzogna*, se riguarda il suo 'sancta sanctorum', cioè, 'l'uomo nell'uomo'.¹⁰

Stando al teorico russo, quando una persona (o un personaggio) soccombe alla parola altrui non affrontandola dialogicamente, la sua identità viene proferita e stabilita dall'esterno, costituendosi come menzogna. Da ciò ne deriva che, nel momento in cui si diffonde «contagiosamente»¹¹ presso una data comunità, questa stessa menzogna si trasforma ben presto in un sapere condiviso e accertato, in un'impalcatura di parole pressoché inscalfibile, capace di autoalimentarsi e autoregolarsi. Una rete discorsiva dalla quale la persona in questione non può più fuggire.¹²

Ma che cosa accadrebbe se questa impalcatura fatta di equivoci e bugie, sulle cui basi anche tale persona è stata costretta a fondare la sua esistenza, venisse smantellata d'un colpo dalla cruda verità? Si darebbe tragedia, come nello sfortunato caso del catanese Antonio Magnano, protagonista de *Il bell'Antonio* (1949) di Vitaliano Brancati.

2. Qualche cenno sul *plot* del romanzo. Siamo tra Roma e Catania, in pieno ventennio fascista. La Sicilia è la stessa che Brancati aveva raccontato in *Don Giovanni in Sicilia* (1941): l'Isola del fuoco, del *gallismo* estremo,¹³

¹⁰ BACHTIN, *Dostoevskij*, cit., p. 81 [corsivi nell'originale].

¹¹ SINI Stefania, *Di bocca in bocca: pettegolezzi, dicerie, calunnie nella rappresentazione letteraria*, in «Mantichora», 1 (2011), p. 718.

¹² «[L'] opinione pubblica ritiene vero ciò che è detto, ripetuto, creduto tale, indipendentemente dall'assurdità di ciò che è sostenuto», da BETTETINI, *Breve storia della bugia*, cit., p. 111.

¹³ «[II] *gallismo*, il male comune agli uomini del sud, per i quali la parola onore ha il suo più alto significato nella frase 'farsi onore con una donna'», da BRANCATI Vitaliano, *Dia-*

dell'ossessione spasmodica per la donna. Antonio è un ragazzo stupendo, ammirato dai maschi di ogni età e desiderato da tutte le donne che incontrano il suo sguardo. Più bella di lui è solo la fama dei suoi successi di dongiovanni. Un alone di voci e di aneddoti circonda la sua figura, una saga di storielle diventate epiche grazie alle chiacchiere che si odono nei salotti romani o nei caffè di Catania. Di questi, Brancati offre un ritratto affettuosamente ironico ne *I piaceri del discorrere sulla donna* (1943), mascherando il nome della città:

Quando in un caffè di Caloria [...] vedete un gruppo che, d'un tratto, rimuove brutalmente il tavolo per essere più stretto intorno al narratore e colui che sonnacchiava sgrana gli occhi, lampeggiando attraverso le lacrime del sonno non ancora asciugate, e il vecchio signore si passa fortemente la mano sulla bocca contorta, e il ragazzo di liceo tiene, come un confetto, la lingua fra i denti, e tutti sono curvi in avanti con le facce piene di sangue; allora siate certi che si parla della donna.¹⁴

Qui Brancati riesce a descrivere con pochi tratti la smania tipica dei siciliani, ma non solo. Ciò che nello stralcio si può leggere in controluce, infatti, è il modo in cui il discorrere sulla donna, ossia il pettegolezzo intorno a questo argomento, contribuisca a innescare, come suggerisce Stefania Sini in un suo illuminante articolo, un «contagio»¹⁵ in grado di annullare d'un colpo differenze generazionali e sociali. Quello prodotto dalla grande «valenza performativa»¹⁶ delle chiacchiere e dei racconti piccanti dei personaggi brancatiani è insomma l'effetto agglutinante e «perturbante»¹⁷ tipico del «vouyerismo verbale».¹⁸ Ma procediamo per gradi.

Sebbene lo stralcio rispecchi perfettamente la Catania in cui prende luogo buona parte della vicenda, ne *Il bell'Antonio* il fulcro attorno al

rio romano, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a cura di M. Dondero, Mondadori, Milano 2003, p. 1342.

¹⁴ BRANCATI Vitaliano, *I piaceri (parole all'orecchio)*, in Id., *Romanzi e saggi*, a cura di M. Dondero, Mondadori, Milano 2003, p. 1358.

¹⁵ SINI, *Di bocca in bocca*, cit. p. 702.

¹⁶ Ivi, p. 701.

¹⁷ Ivi, p. 707.

¹⁸ BENVENUTO Sergio, *Dicerie e pettegolezzi. Perché crediamo in quello che ci raccontano*, Il Mulino, Bologna 2000, p. 16.

quale ruota la girandola dei pensieri maschili, la spinta iniziale al suo moto perpetuo, non è tanto la donna, il feticcio immaginifico, il rovello eterno, quanto Antonio stesso. Il giovane Magnano riesce a soddisfare qualsiasi gusto con la «sua sfuggente bellezza, per un verso candida e quasi infantile, per l'altro 'diabolica', tentatrice». ¹⁹ Sembra quasi che i suoi concittadini abbiano deposto le invidie verso di lui, rassegnandosi a una religiosa accettazione della loro inferiorità, come di fronte a un fatto naturale. Il confronto non può nemmeno sussistere: Antonio lo si può solo amare, forse in maniera ancora più morbosa della donna. I suoi amici e i suoi rivali cercano di godere del suo godere, tentando un'immedesimazione con questa creatura così ben fatta, assaporando un piacere per interposta persona, ancora grazie alle battutine, agli aneddoti ascoltati, ingigantiti e ritrasmessi. Ancora grazie alle parole.

3. Nel quadro cittadino quasi perfetto che ha come baricentro la figura di Antonio, un certo senso di inquietudine comincia a farsi strada. Lo si avverte nelle esitazioni e nelle reticenze del ragazzo, scambiate dagli altri personaggi per modestia o timidezza. Lo si intuisce soprattutto nel rapporto che intercorre tra Antonio e suo padre Alfio. Quest'ultimo, orgoglioso delle leggende su suo figlio, ne fa sfoggio e le esagera. Anche in questo caso, il lettore assiste a una conquista del piacere per interposta persona, nuovamente attraverso la diceria unidirezionale e monotematica del *gallismo* siciliano. Anche in questo caso, l'enunciato secondo il quale Antonio sarebbe un grande conquistatore, si autoalimenta e si esaspera. Qui di seguito un passaggio rivelatore.

Dietro di lui, per la strada, si mormorava la parola 'potente...'. «È un giovane potente!» si diceva «Il conte K. [un alto gerarca fascista] gli darebbe il cuore!»

Ma la volta che questa frase giunse distintamente al suo orecchio, Antonio montò su tutte le furie, e si fermò davanti al vecchio signore che l'aveva pronunciata, piantandogli gli occhi negli occhi. L'altro cominciò a impallidire e tremare. «Ho detto soltanto che lei è un giovane potente» balbettò, «le pare che sia una parola d'offesa? Sono un amico di suo padre; è stato il signor Alfio a confidarmi...»

¹⁹ MONASTRA Rosa Maria, *La carne, la morte e il diavolo nell'opera di Brancati*, in «Le forme e la storia», VIII, 2 (2015), p. 659.

Antonio [...] da quel giorno cominciò a spiare suo padre, finché, attraverso una porta socchiusa, gli sentì fare questo discorso: «Ha preso da me e da suo nonno! Con noi Magnano, caro amico, le donne vanno in brodo soltanto che le tocchiamo con un dito... [...]».

Antonio aspettò che il padre si separasse dagli amici per levare su di lui uno sguardo di fuoco.

«Che ti piglia?» disse il padre «perché mi guardi così?»

«Ho sentito il tuo discorso di poco fa.»

«Ebbene, cosa ho detto di male? È forse vergogna essere un buon cavaliere? Vergogna sarebbe il contrario!»

Antonio pestò il piede per la stizza. «Ma non capisci che?...» Esclamò

«Ohè, amico!» interruppe il padre «io capisco benissimo. Cerca piuttosto di capire tu che *io sono padrone di parlare di mio figlio quando e come voglio!*»²⁰

Il disagio e la furia istintiva del protagonista di fronte alla parola *potente*, così pure la passività nei confronti delle dicerie che lo riguardano, disvelano il doppio fondo del libro, la natura ambivalente delle sue immagini.²¹ Si comprende che Antonio è in costante balia degli altri e del loro vociare. Qualsiasi resistenza risulta vana, qualsiasi tentativo di replica viene stroncato come i capricci di un figlio dal genitore: egli non fa altro che «accettare scelte altrui». ²² La sua reazione sproporzionata (specialmente in un contesto provinciale in cui una simile considerazione sarebbe solo motivo di vanto) mette in guardia il lettore. Il comico comincia a cedere il passo all'umorismo, svelando la ragione segreta di un disagio e di un'inadeguatezza avvertibili fin dal principio: Antonio è impotente.

4. Una nota sull'impotenza. Molti studiosi hanno ravvisato in questa malattia una critica all'attivismo ostentato dal fascismo, di cui il romanziere era stato sostenitore in gioventù. Tra le molte letture in questa direzione, riportiamo quella di un grande estimatore di Brancati: Leonardo Sciascia.

²⁰ BRANCATI, *Il bell'Antonio*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., pp. 598-599 [corsivo mio]. Si noti che, secondo Bachtin, farsi padroni della parola d'altri significa «costringer[la] a servire [...] nuove intenzioni», in BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., p. 107.

²¹ Cfr. SPERA Francesco, *Vitaliano Brancati*, Mursia, Milano 1981, pp. 134-152.

²² GAZZOLA STACCHINI Vanna, *La narrativa di Vitaliano Brancati*, Olschki, Firenze 1970, p. 101.

[È] da dire che l'impotenza [...] di Antonio finisce con l'essere una esemplazione fisiologica di una più profonda impotenza, di una 'impossibilità': [...] l'infelicità di vivere sotto un dispotismo che, più o meno blando, segna la coscienza (di chi ha coscienza) di menzogna, di corruzione. La rovina dell'anima, per dirla con Borgese.²³

Sciascia identifica dunque l'impossibilità di Antonio con il senso di castrazione morale causato dal fascismo. Tale interpretazione rispecchia senz'altro le idee del Brancati maturo: il senso di uno spreco irrimediabile per i suoi 'anni perduti' durante il regime pesa in ogni pagina del libro. Tuttavia, oltre a un'allusione alla vicenda politica, la malattia del giovane Magnano pare rappresentare anche un universale che travalica la contingenza storico-biografica, un'afflizione e una stortura dell'essere per cui non esistono cure. Un vicolo cieco, uno stadio terminale della coscienza moderna. Con un piccolo sforzo d'immaginazione, non si farebbe fatica a intitolare il romanzo di Brancati *L'impotenza*, andando così ad arricchire quel prontuario di patologia costituito dai grandi testi dell'esistenzialismo (*La nausea*, *La noia*, *La peste*, ecc.). La malattia di Antonio deve essere letta come una condizione «esistenziale»²⁴ e assoluta. Del resto, sono i suoi stessi sintomi a dimostrarlo: essi, infatti, non vengono quasi mai (solo in un'occasione) rivelati da scene esplicite in cui 'insorgono' le disfunzioni pratiche, quanto, di nuovo, nelle dinamiche di comunicazione. Non è un caso allora che Domenica Perrone accosti la condizione di impotenza di Antonio a quella di una «semiafasia» in netto contrasto con la «ressa dialogica»²⁵ degli altri personaggi.

Se per i galli brancatiani il discorrere sulla donna è un godimento fisico, ancora più sessualizzato dell'atto stesso, Antonio viene presentato come un bambino spaurito dalle parole. È soggiogato dal loro peso, assordito dal loro «perenne sfrigolio»,²⁶ dai loro ritornelli, come se dovesse-

²³ SCIASCIA Leonardo (a cura di), *Del dormire con un solo occhio*, in V. Brancati, *Opere (1932-1946)*, Bompiani, Milano 1987, p. XIX.

²⁴ Cfr. PERRONE Domenica, *Vitaliano Brancati. Le avventure morali della conoscenza e i "piaceri" della scrittura*, Bompiani, Milano 1997, p. 121.

²⁵ Ivi, p. 125.

²⁶ Cfr. VERHULST Sabine, *Vitaliano Brancati, una fantasia diabolica*, Carocci, Roma 2016, p. 109.

ro, col loro inarrestabile accumularsi, far esplodere la bolla di bugie che per anni lo ha tormentato, ma anche protetto. E forse non sarà superfluo ricordare che Bachtin, descrivendo il funzionamento della parola altrui, ricorre proprio alla metafora dell'*armatura*. Per il teorico russo essa sta a simboleggiare un blocco inibitorio da superare.²⁷ Ma per il protagonista del romanzo tale armatura linguistica, almeno fino allo scoppio del castissimo scandalo, rappresenta anche una specie di meccanismo difensivo, una culla di bugie dove può crogiolarsi in un'irresponsabilità tardoadolescenziale e onanistica.

5. Quest'*armatura* fatta di menzogne e di doppiezza è destinata però a sgretolarsi. Il segreto del giovane Magnano viene a galla dopo il matrimonio con Barbara Puglisi, la quale, spinta anche da suo padre, ricco e influente notaio, farà annullare il vincolo coniugale dalla Sacra Rota.

Antonio si trova così costretto a uscire dal suo guscio protettivo. Lo fa nei due capitoli centrali del libro (VIII e IX), che si costituiscono come una lunga confessione allo zio Ermenegildo, personaggio vecchio, riflessivo e ormai (quasi) rinsavito dal male del *gallismo* siciliano. Si tratta del solo episodio in cui il protagonista prende la parola, ma con difficoltà, e ancora in un contesto protettivo e non socializzato: all'interno della sua camera, al riparo dal giudizio della gente. Il lungo dialogo con lo zio assomiglia molto a un'operazione maieutica. Prima che Antonio si risolva a parlare, sgravandosi del suo segreto, il lettore assiste a una travagliata gestazione, fatta di incitazioni e di silenzi. Lo zio tenta addirittura di narrare come, secondo lui, attivo propugnatore della vulgata riguardante le imprese dongiovannesche del nipote, si sarebbero svolti i fatti, dando la colpa delle insufficienze di Antonio alla 'rigidità' di sua moglie. Tenta, insomma, di raccontare la storia di Antonio in sua vece, allo stesso modo in cui hanno fatto il padre e i compaesani. È a questo punto che il protagonista, esacerbato, finalmente nega. È la sua unica reazione: un primo vagito che ha il suono di un canto del cigno.

Egli confida allo zio Ermenegildo la sua storia e i suoi problemi col sesso, ma lo fa, precisa Brancati, con «una voce del tutto priva di sentimento, d'inflessioni e di calore umano, una voce che veramente non

²⁷ Cfr. BACHTIN, *Dostoevskij*, cit., p. 80.

par[e] di nessuno, una voce morta e imparziale». ²⁸ Una «voce fredda e imperturbata come quella di una macchina». ²⁹ Antonio parla, ma soltanto perché costretto dalle circostanze e dagli altri. La sua confessione non dà pace, non è liberatoria: è meccanica, idealizzata e piena di ingenuità. Lo testimonia il fatto che per lo zio un simile discorso risulta incomprensibile, contro ogni logica, tanto da farlo ammutolire e fargli perdere la capacità di richiamare alla mente i vocaboli giusti. L'impotenza afasica di Antonio, quando cerca di esprimersi e di aprirsi, diventa subito infettiva. ³⁰ Nello stesso momento in cui Ermenegildo sente di poter confortare il nipote, di potergli dire che anche lui è un uomo, comprende che non può fare nulla per la sua malattia, né, tantomeno, per preservarlo dalla parola altrui.

Lo zio [...] esclamò [...] «Bene, benissimo! Codesto è un parlare d'uomo! Soddisfazione a quei malarnesi, non bisogna darne assolutamente! ...Piuttosto [...] [q]uello che mi dispiace [...] è che domani la gente si sciaccherà la bocca con le nostre cose». ³¹

E non potrebbe essere altrimenti: la confessione di Antonio sarà presto reinghiottita dal chiacchiericcio intorno alla sua insospettabile (ma in fondo sempre sperata) vicenda. Non a caso, il capitolo successivo si apre con un vorticante e impersonale scambio di pettegolezzi, in italiano e in dialetto, un botta e risposta salace, bavoso e infuocato: il «rumore di quello scandalo [viene] avvertito da tutta Catania come un boato dell'Etna». ³²

6. Una volta scoperto il suo segreto, Antonio rimane a tal punto impantanato nella parola estranea che si sente a disagio anche quando il discorso altrui non è - mirabile a dirsi - incentrato sulla donna. Leggiamo un episodio esemplificativo.

²⁸ BRANCATI, *Il bell'Antonio*, cit., p. 681.

²⁹ Ivi, p. 689.

³⁰ Talmente infettiva che il padre di Antonio, una volta saputa la verità, non riesce neppure a ricordare il nome del cognato (cfr. ivi, p. 717).

³¹ Ivi, pp. 712-713.

³² Ivi, p. 721.

Antonio si mise ad ascoltare in silenzio i discorsi di quegli uomini [un gruppo di antifascisti] che, nemmeno una volta [...] si occuparono della donna.

Questo sulle prime lo riposò, ma poi gli mise nel sangue quella smania e irritazione che sempre gli suscitavano le parole *libertà, progresso, dignità, verità, coscienza*, ecc. Poiché esse erano l'opposto di altre parole, che pesavano in modo così intollerabile nella sua vita, *sposarsi, annullamento, prima notte, lei, spogliarsi, letto, farcela, tentare, catenaccio*, ecc. egli, ascoltandole, entrava subito in un disagio dal quale solo poteva uscire o dimenticando per sempre quello che lo torturava, cosa per lui impossibile, o immaginando leggermente ipocrite le persone che parlavano in quel modo.³³

Antonio si sente braccato dalla parola altrui, qualunque sia l'oggetto verso cui essa tende. Egli ascolta in silenzio i discorsi degli altri ricadendo sempre nelle sue manie di persecuzione, e nella paura di venir giudicato. Come suggerisce Edoardo, cugino di Antonio e personaggio a lui speculare, questo «giovane rovinato» non è capace di gettare l'occhio «oltre il suo ombelico».³⁴ Nemmeno di fronte ai tragici eventi della guerra, o al cospetto della morte del padre. Ciononostante, se il cugino del protagonista sembra ricoprire un ruolo positivo avendo combattuto contro i fascisti e essendo sopravvissuto a un campo di concentramento, Brancati mette in guardia il lettore anche dalle sue affermazioni. In una delle scene finali, dopo aver rimproverato Antonio per le sue fissazioni «da collegiale»,³⁵ Edoardo violenta subdolamente la figlia del suo portinaio, già impaurita dalle spavalderie dei soldati americani. Da qui riaffiora il magma umoristico che scorre sotto la patina di irresistibile comicità dello stile di Brancati. L'irritazione provata da Antonio mentre ascolta gli astratti discorsi del consesso antifascista trova ora una specie di beffarda conferma. Quando il protagonista aveva ricercato in essi, ovviamente a suo vantaggio e discolpa, una traccia di ipocrisia, aveva indovinato qualcosa. Ma il giovane, rinchiuso nella sua solipsistica (e monologica) ossessione, non poteva esserne cosciente fino in fondo.

³³ Ivi, p. 770 [corsivi nell'originale]. Si noti che in questo stesso capitolo Antonio viene subissato dalle lettere di molte ammiratrici, accolte dal protagonista con sospetto, in quanto, a suo avviso, nascondono la stessa ipocrita aggressività del gallismo (cfr. ivi, p. 753).

³⁴ Entrambe le citazioni da ivi, p. 812.

³⁵ Ivi, p. 810.

A causa della sua afasia e della sua impotenza esistenziale, il protagonista non può rendersi conto che l'ipocrisia è quella della Sicilia intera, dove ogni segno è segno sessuale, dove le parole non sono altro che la prosecuzione, o meglio la perfetta e finale attuazione di un unico, goffo, ed eterno amplesso. Da qui la felice definizione coniata dalla Perrone di «sintassi del malinteso»³⁶ (o, potremmo aggiungere, del sottointeso), secondo la quale ogni cosa che si fa e che si dice non può che avere un solo significato.³⁷

7. Per Brancati, la tragicommedia della sua Sicilia è tutta legata alla parola: al turbinio delle sue chiacchiere e delle sue maldicenze,³⁸ alle sue iperboliche, ridicole dicerie. Le stesse de *La patente* di Pirandello,³⁹ novella in cui Chiàrchiaro vuole 'istituzionalizzare' una calunnia, rovesciando in suo favore la potenza determinatrice della parola estranea sulla vita delle persone. Le stesse velenose dicerie di *Malena* di Tornatore (2000), film molto vicino alle opere di Brancati,⁴⁰ e in particolare al romanzo di cui stiamo trattando: al centro della pellicola stanno la maledizione della bellezza della protagonista e la costruzione di un idolo menzognero, fatto di soli pettegolezzi. Questi costringono Malena a confermare, anzi meglio a diventare la bugia che la circonda: una donna desiderata da tutti che, in quanto tale, non può che essere una prostituta.

Se possibile, il caso del bell'Antonio appare ancora più terribile. Egli non solo non riesce a non farsi determinare dal modo in cui la parola altrui se lo immagina e se lo racconta, ma sognerebbe di essere

³⁶ Cfr. PERRONE, *Vitaliano Brancati*, cit., pp. 63-71.

³⁷ Da qui anche il carattere di 'involontarietà' dei dongiovanni brancatiani: in molti casi essi 'diventano' dei conquistatori per sbaglio, o loro malgrado, soltanto grazie a stereotipi o a chiacchiere altrui.

³⁸ Si ricordi anche il saggio brancatiano *I piaceri della maldicenza*, in cui l'autore rovescia ironicamente la concezione di questa usanza tipica della sua terra (e delle sue opere), arrivando a dire che essa nasconde in sé «affetto, gelosia, interesse per l'altro, desiderio di fargli compagnia da lontano», da BRANCATI, *I piaceri*, cit., pp. 1411-1412.

³⁹ Cfr. BETTETINI, *Breve storia della bugia*, cit., pp. 109-111.

⁴⁰ In uno dei suoi ultimi libri, Tornatore fa esplicito riferimento a Brancati (cfr. TORNATORE Giuseppe, *Diario inconsapevole*, HarperCollins, Milano 2017, pp. 152-154).

davvero il dongiovanni che gli altri dicono. A guardar bene, infatti, il personaggio brancatiano non dice mai la ‘sua’ bugia volontariamente: è ogni volta mentito, parlato. Anche quando al protagonista del libro viene offerta la possibilità di esprimersi in maniera matura, responsabile di sé, egli non ce la fa. O, se ce la fa, non riesce certo a comunicare ciò che vuole, come nel caso della confessione allo zio, una delle poche persone disposte ad accogliere e ascoltare la sua parola. L’ultima scena del romanzo offre un’altra prova al riguardo: Edoardo, disgustato da se stesso per lo stupro appena commesso, chiama al telefono il cugino per confessargli la sua squallida malefatta e scusarsi per i rimproveri che gli aveva rivolto. Ma Antonio non può smentirsi. «[I]nvece di condannare o compiangere Edoardo, [...] [c]on tutte le gocce di sangue che [ha] in cuore, con tutti i pensieri che [ha] in testa, lo invidi[a]». ⁴¹ E allora non gli rimane che rifugiarsi, ancora e sempre, nel suo silenzio assoluto, nei suoi «singhiozzi di adolescente tardivo». ⁴² Edoardo comprende che non può esserci dialogo. Riaggancia, ormai rassegnato alla consapevolezza che Antonio altri non è che un giovane non cresciuto, incapace di una propria intenzione, di una propria scelta, di una sua parola.

Del resto, come suggerisce Gabriele Pedullà, caratteristica precipua dell’«*homo siculus*» brancatiano resta quella di non accollarsi «le responsabilità dell’età adulta», cioè di non abbandonare «mai del tutto l’infanzia». ⁴³ E se tenessimo presente, come ricordano anche Ariès e Agamben, che infante significa proprio «non parlante», ⁴⁴ e che l’infanzia è «un’esperienza ‘muta’ nel senso letterale del termine», ⁴⁵ troveremmo ulteriore conferma della stretta relazione tra afasia e impossibilità di crescere, tra silenzio e paralisi, tra l’essere parlati e il non

⁴¹ BRANCATI, *Il bell'Antonio*, cit., p. 814.

⁴² Ivi, p. 815.

⁴³ Cfr. PEDULLÀ Gabriele, *L’immagine del Meridione nel romanzo italiano del secondo Novecento (1941-1975)*, in «Meridiana», XVI, 47-48 (2003), pp. 182-183.

⁴⁴ ARIÈS Philippe, *Padri e figli nell’Europa medievale e moderna*, trad. it. di M. Garin, Laterza, Roma-Bari 2006⁴, p. 18.

⁴⁵ AGAMBEN Giorgio, *Infanzia e storia. Distruzione dell’esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 2001², p. 45.

poter scappare dalla menzogna costruita dalla chiacchiera altrui. Troveremmo spiegata e condensata tutta la tragedia di Antonio, bellissimo e impotente bambino.

Bibliografia

- AGAMBEN Giorgio, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 2001².
- ARIÈS Philippe, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, trad. it. di M. Garin, Laterza, Roma-Bari 2006⁴.
- BACHTIN Michail, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di G. Garritano, Einaudi, Torino 1968.
- BACHTIN Michail, *Estetica e romanzo*, trad. it. e cura di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1979.
- BENVENUTO Sergio, *Dicerie e pettegolezzi. Perché crediamo in quello che ci raccontano*, Il Mulino, Bologna 2000.
- BETTETINI Maria, *Breve storia della bugia. Da Ulisse a Pinocchio*, Cortina, Milano 2001.
- BOTTIROLI Giovanni, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino 2006.
- BRANCATI Vitaliano, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a cura di M. Dondero, Mondadori, Milano 2003.
- BRANCATI Vitaliano, *Romanzi e saggi*, a cura di M. Dondero, Mondadori, Milano 2003.
- ECO Umberto, *Trattato di semiotica generale*, La nave di Teseo, Milano 2016.
- GAZZOLA Stacchini Vanna, *La narrativa di Vitaliano Brancati*, Olschki, Firenze 1970.
- MONASTRA Rosa Maria, *La carne, la morte e il diavolo nell'opera di Brancati*, in «Le forme e la storia», VIII, 2 (2015), pp. 653-668.
- PEDULLÀ Gabriele, *L'immagine del Meridione nel romanzo italiano del secondo Novecento (1941-1975)*, in «Meridiana», XVI, 47-48 (2003), pp. 175-212.
- PERRONE Domenica, *Vitaliano Brancati. Le avventure morali della conoscenza e i "piaceri" della scrittura*, Bompiani, Milano 1997.
- SCIASCIA Leonardo, *Del dormire con un solo occhio*, in V. Brancati, *Opere (1932-1946)*, a cura di L. Sciascia, Bompiani, Milano 1987, pp. VII-XXII.
- SINI Stefania, *Di bocca in bocca: pettegolezzi, dicerie, calunnie nella rappresentazione letteraria*, in «Mantichora», 1 (2011), pp. 701-719.

«Parola altrui» e menzogna ne *Il bell'Antonio* di Vitaliano Brancati

SPERA Francesco, *Vitaliano Brancati*, Mursia, Milano 1981.

TORNATORE Giuseppe, *Diario inconsapevole*, HarperCollins, Milano 2017.

VERHULST Sabine, *Vitaliano Brancati, una fantasia diabolica*, Carocci, Roma 2016.

ANGELA GATTI

**Ariosto erede di Luciano.
Menzogna, fantastico e narrazione nell'*Orlando Furioso***

*Lasciatemi così. Ho fatto tutto il giro e ho capito.
Il mondo si legge all'incontrario. Tutto è chiaro..*
Italo Calvino¹

Abstract

With its encyclopedic approach, the *Orlando Furioso* shows all the possible declinations of falsehood and lie, from the deception between characters to the illusion of magic, until the literature itself, conceived as a stage of untruth. In this way the lie, the mechanisms of falsehood are unmasked, and lies become an instrument by which to investigate the truth, the reality itself, with more critical eyes, reversing the usual appeal to the fantastic, typical of the medieval chivalric tradition. This contribution illustrates how one of Ariosto's main models for such a conception of falsehood is the Greek author Lucian of Samosata. Besides the evocation of some minor themes, Ariosto's greatest debt to Lucian is certainly the use of irony and satirical attitude in order to represent the crisis of the early sixteenth century, giving to posterity a literary masterpiece which constitutes a synthesis between tradition and modernity.

Con il suo impianto enciclopedico, *L'Orlando Furioso* mette in scena tutte le possibili declinazioni della menzogna, dall'inganno tra i personaggi all'illusione della magia, fino alla letteratura stessa intesa come impalcatura di falsità. In questo modo la menzogna e i suoi meccanismi vengono smascherati, e le bugie finiscono per essere uno strumento mediante il quale gettare luce con occhio più critico sul vero, sulla realtà stessa, rovesciando di fatto le regole dell'usuale ricorso al fantastico tipico della tradizione cavalleresca medievale. In questo contributo si illustra come uno dei principali modelli di Ariosto sia il greco Luciano di Samosata. Oltre alla ripresa di alcuni temi dalla tradizione luciana, il debito più grande è senza dubbio la scelta di impiegare l'ironia e l'atteggiamento satirico per interpretare la crisi della prima metà del Cinquecento, restituendo ai posteri un capolavoro che è sintesi tra tradizione e modernità.

1) A un primo livello la menzogna è rappresentata come mero strumento verbale di inganno. Nel X canto, ad esempio, viene descritto l'abbandono di

¹ CALVINO Italo, *Il castello dei destini incrociati*, Mondadori, Milano 1994 (Torino 1973), p. 36.

Olimpia, figlia del conte di Olanda, da parte del suo promesso sposo Bireno. Innamoratosi di un'altra, Bireno decide di abbandonare la donna sulla spiaggia dell'isola di Ebuda. Facendo credere ad Olimpia che il giorno seguente sarebbe ripartito insieme con lei, la donna si abbandona ad un sonno ristoratore, salvo poi ritrovarsi sola e ingannata al suo risveglio.

Nel XXIII canto la vecchia malvagia Gabrina inganna Zerbino, principe ereditario di Scozia, accusandolo ingiustamente dell'omicidio di Pinabello. Ella, venendo a sapere che il padre Anselmo avrebbe dato una ricompensa a chiunque avesse trovato l'assassino, indica in Zerbino il colpevole; e questi sarebbe stato condotto a morte, se non fosse intervenuto in suo aiuto Orlando.

2) La menzogna talvolta può essere anche una frode necessaria, indispensabile per poter raggiungere un fine elevato. In queste circostanze Ariosto dà libero sfogo alla sua vena tragica e ricca di *pathos*, che, in linea con la volontà di narrare tutte le vicissitudini umane, fa da contrappunto a quella comica e giocosa. È il caso di Isabella: dopo la morte di Zerbino per mano di Mandricardo, la donna non desidera altro che ricongiungersi al suo amato. Catturata dal brutale Rodomonte, ottiene il suo scopo proprio ricorrendo alla menzogna. Isabella, infatti, nel XXIX canto, sostenendo falsamente di essere divenuta invulnerabile grazie ad una pozione di erbe, esorta il pagano a farne la prova. Questi, credendole, la decapita. L'eroismo della donna, così, sublima il ricorso alla menzogna.

3) La menzogna, inoltre, può anche non essere connessa alla sfera verbale. Con l'ausilio dell'elemento magico la realtà può essere essa stessa menzogna, può rappresentare qualcosa di illusorio che non esiste in verità.

Tra tutti, l'esempio più evidente e famoso è quello del palazzo di Atlante. Il mago, mosso dal desiderio di trattenere e proteggere Ruggiero, impiega espedienti sempre diversi. Il suo incantesimo più efficace e il miglior *exemplum* di realtà alternativa nel poema è appunto il suo palazzo – caro alla lettura ariostesca di Calvino – un agglomerato di illusioni – metafora della gabbia in cui l'uomo vive²– capaci di imprigionare i paladini che vedono concretizzarsi i loro più profondi desideri.

Configurandosi anche come espediente narrativo, l'episodio del palazzo – come sottolinea Calvino stesso³– serve a fare ordine nel caos degli

² Cfr. FERRONI Giulio, *Ariosto*, Salerno Editrice, Roma 2009, p. 281.

³ Cfr. CALVINO Italo, *La struttura dell'«Orlando»* in *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1994, p. 77.

intrecci, a sottrarre dall'ingarbugliato groviglio di situazioni alcuni personaggi.

4) Ariosto tocca esplicitamente il tema – estremamente problematico – del rapporto tra menzogna e letteratura nel XXXV canto. Qui Astolfo incontra nel Paradiso Terrestre San Giovanni Evangelista, che lo condurrà finalmente a recuperare il senno di Orlando sulla luna. Il monologo del santo, sotto la cui 'maschera' si nasconde lo stesso Ariosto, si sviluppa in una prospettiva metaletteraria, criticando aspramente la poesia, specialmente quella encomiastica, perché i poeti che ne sono artefici, lungi dal raccontare il vero, operano per immortalare potenti e committenti, obbedendo alle ragioni dell'utile e della ricchezza più che a quelle della verità.

La pratica del mecenatismo cortigiano, che include Ariosto stesso, può indurre all'alterazione della realtà in nome del successo e della gloria. Si palesa così la verità per cui la poesia è menzogna, tanto che tutta la storia dell'umanità deve essere letta a rovescio:

Omero Agamennòn vittorioso,
e fe' i Troiani parer vili et inertì;
e che Penelope fida al suo sposo
dai Prochi mille oltraggi avea sofferti.
E se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso,
tutta al contrario l'istoria converti:
che i Greci rotti, e che Troia vittrice,
e che Penelope fu meretrice. (XXXV 27)⁴

La poesia, dunque, è di per sé finzione e può essere foriera di qualsiasi invenzione e di qualsiasi menzogna, fino a cambiare addirittura la storia così come essa è universalmente nota. È del tutto verosimile, infatti, che sia stata Troia e non la Grecia a trionfare, e che Penelope, dipinta da Omero come casta e pudica, si sia comportata in tutt'altro modo rispetto a come la tradizione racconta. Questa lettura della storia, che oggi si definisce controfattuale, potrebbe derivare ad Ariosto da echi classici, in quanto tema

⁴ Per il commento a questi versi: DINI Chiara, *Ariosto: guida all'Orlando Furioso*, Roma, Carocci Editore 2001; CASADEI Alberto, *Nuove prospettive su Ariosto e sul Furioso*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XXXVII, 3 (2008), pp. 167-192, spec. pp. 185-186; FER-
RONI Giulio, *Ariosto*, cit., pp. 366-368.

già caro alla Seconda Sofistica, nella quale si sviluppò un dibattito sulla veridicità storica di quanto tramandato da Omero.⁵ Attraverso questi versi Ariosto non fa luce solo su quanto detto nella *Storia vera* di Luciano, ma anche sulle opere di Ditti Cretese e Darete Frigio, sul *Discorso troiano* di Dione di Prusa e sull'*Eroico* di Filostrato, che sottolineano la falsità storica della storia iliadica.⁶

Tornando all'*Orlando Furioso*, Ariosto stende un alone di ambiguità anche sulla veridicità della sua stessa opera, consentendo una duplice lettura a molte affermazioni solo in apparenza univoche. Ad esempio – come sostiene Ferroni⁷ –, l'elogio di Ippolito d'Este che figura alcune ottave prima, da sincero e disinteressato, dopo le parole di San Giovanni Evangelista-Ariosto, si tinge di tutt'altro significato:

Né sì leggiadra né sì bella veste
unque ebbe altr'alma in quel terrestre regno;
e raro è sceso e scenderà da queste
sfere superne un spirito sì degno,
come per farne Ippolito da Este
n'have l'eterna mente alto disegno.
Ippolito da Este sarà detto
l'uomo a chi Dio sì ricco dono ha eletto.
Quegli ornamenti che divisi in molti,
a molti basterian per tutti ornarli,
in suo ornamento avrà tutti raccolti
costui, di c'hai voluto ch'io ti parli.
Le virtùdi per lui, per lui soffolti
saran gli studi; e s'io vorrò narrar li
alti suoi merti, al fin son sì lontano,
ch'Orlando il senno aspetterebbe invano. (XXXV 8-9)

⁵ Sull'argomento: MORELLO Ruth, *Livy's Alexander Digression (9.17-19): Counterfactuals and Apologetics*, «Journal of Roman Studies», XCII (2002), pp. 62-85; BUNZL Martin, *Counterfactual History: A User's Guide*, «American Historical Review», CIX, 3 (2004), pp. 845–858; WOHL Victoria, *Probabilities, Hypotheticals, and Counterfactuals in Ancient Greek Thought*, Cambridge University Press, New York 2014.

⁶ Sull'argomento: PROSPERI Valentina, *Omero sconfitto. Ricerche sul mito di Troia dall'Antichità al Rinascimento*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2013; GUIDETTI Fabio, *Appunti sulla fortuna del mito troiano: riflessioni a margine di un libro recente*, «Status Quaestionis», 8 (2015), pp. 141-176.

⁷ Cfr. FERRONI Giulio, *Ariosto*, cit., p. 367.

La lode, in definitiva, può essere letta come «svalutazione ironica dell'intento celebrativo del poema».⁸ In questi versi, dunque, Ariosto ricorrerebbe al cosiddetto *sermo figuratus* o, alla greca, λόγος ἐσχηματισμένος, un procedimento retorico che rimanda di nuovo a modelli greco-latini. Esso consente di celare le vere intenzioni di un discorso attraverso una lode fittizia, di dire il contrario di ciò che si pensa realmente.⁹

L'impianto paradossale e rovesciante, però, non esclude che la poesia abbia una forza civilizzatrice perché, in quanto prodotto artificiale, può allontanare l'uomo dalla violenza naturale, può fornirgli dei modelli comportamentali da seguire. È come se, paradossalmente, le menzogne di Ariosto siano istruttive: egli focalizza l'attenzione sulla falsità della narrazione per avvertire il lettore delle menzogne della vita reale.¹⁰ La menzogna, così, diventa uno strumento per avvicinarsi al vero.

Questo rovesciamento paradossale risente di una plurisecolare tradizione serio-comica, ampiamente ripresa nel periodo quattro-cinquecentesco, tra i cui modelli più influenti c'è il greco Luciano di Samosata (II secolo d.C.). È proprio nel periodo umanistico-rinascimentale che il sofista diviene oggetto di studio e di ispirazione, tanto da poter parlare – come sottolinea Mariantonietta Acocella – del fenomeno del *lucianesimo rinascimentale*.¹¹ La sua riscoperta in Occidente avvenne principalmente grazie al dotto bizantino Emanuele Crisolora, in seguito al cui arrivo a Firenze nel 1397 nacquero le prime traduzioni dal greco in latino, come quelle del *Caronte* e del *Timone*.¹² Ben presto la fama di Lu-

⁸ Ivi, p. 208.

⁹ Per la bibliografia sul *sermo figuratus*: CHIRON Pierre, *Le logos eskhèmatisménos ou discours figuré*, in J. Dangel, G. Declercq, M. Murat (edd.), *La parole polémique*, Champion, Parigi 2003, pp. 223-254; PERNOT Laurent, *Il non-detto della proclamazione greco-romana: discorso figurato, sottintesi e allusioni politiche*, in L. Calboli Montefusco (Ed.), *Papers on Rhetoric*, VIII, Roma 2007, pp. 209-234; MILETTI Lorenzo, *Euripide tra poetica e retorica. Aristotele e lo Pseudo Dionigi sulla rhesis di Melanippe*, «Atti Accademia Pontaniana», Giannini Editori, Napoli 2013, pp. 205-222, spec. pp. 216-222; PERNOT Laurent, *Greek "Figured Speech" on Imperial Rome*, «Advances in the History of Rhetoric», XVIII (2015), pp. 131-146.

¹⁰ Cfr. FERRETTI Francesco, *Menzogna e inganno nel Furioso*, cit., pp. 86-89.

¹¹ ACOCELLA Mariantonietta, *La fortuna di Luciano nel Rinascimento. Il volgarizzamento del manoscritto Vaticano Chigiano L.VI.215*, Edizioni Universitarie LED, Milano 2016, p. 17.

¹² Sulle prime traduzioni di Luciano e sulla sua fortuna a Firenze: BERTI Ernesto, *Alle origini della fortuna di Luciano nell'Europa Occidentale*, «Studi Classici e Orientali», XXXVII

ciano giunse all'interno di un altro importante centro culturale, l'*entourage* estense, la cui figura di spicco fu senza dubbio Guarino Veronese. Stabilitosi a Ferrara nel 1430, egli non solo diede nuovo impulso allo studio del greco, ma manifestò il suo interesse verso Luciano curando in prima persona alcune traduzioni del samosatense, come quella del dialogo *Calumniae non temere credendum*.¹³ La tradizione di studi classici a Ferrara non fu sostenuta solo dal Veronese, ma fu ravvivata anche dal Concilio greco-latino del 1438 e dalla presenza di altri insegnanti di spicco, tra cui, ad esempio, Teodoro Gaza.¹⁴ Allievo di Guarino, Leon Battista Alberti, recatosi più volte a Ferrara, fu forse l'umanista più influenzato dal fenomeno del *lucianesimo rinascimentale*, come dimostrano il suo *Momus* e il fatto che il *De virtute*, a lungo creduta opera luciana, fu composta invece dall'Alberti stesso.¹⁵ Altro illu-

(1938), pp. 303-351, spec. pp. 336-351; GOLDSCHMIDT Ernst Philip, *The first edition of Lucian of Samosata*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIV, 1/2 (1951), pp. 7-20; SABBADINI Remigio – GARIN Eugenio, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Sansoni, Firenze 1967; WEISS Roberto, *Gli inizi dello studio del greco a Firenze*, in Weiss R., *Medieval and Humanist Greek. Collected essays*, Antenore, Padova 1977; MATTIOLI Emilio, Luciano e l'Umanesimo, Istituto italiano per gli studi storici, Napoli 1980, pp. 39-73; BERTI Ernesto, *A proposito di alcuni codici greci in relazione con Manuele Crisolora e con Leonardo Bruni*, «Studi Classici e Orientali», XLV (1997), pp. 281-296; MARSH David, *Lucian and the Latins. Humor and Humanism in the Early Renaissance*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1998; ACOCELLA Mariantonietta, *L'asino d'oro nel Rinascimento. Dai volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche*, Longo, Ravenna 2001, pp. 8-16; ACOCELLA Mariantonietta, *La fortuna di Luciano nel Rinascimento*, cit. pp.13-34.

¹³ MATTIOLI Emilio, *Luciano e l'umanesimo*, cit., p. 44 e ss.

¹⁴ Per la diffusione di Luciano a Ferrara: MATTIOLI Emilio, *Luciano e l'Umanesimo*, cit. pp. 63-66; BOLOGNA Corrado, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, vol. 1, Einaudi, Torino 1993; MARSH David, *Lucian and the Latins. Humor and Humanism in the Early Renaissance*, cit.; ACOCELLA Mariantonietta, *La fortuna di Luciano nel Rinascimento*, cit., pp.348-353. Sull'Umanesimo a Ferrara: BERTONI Giulio, *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Loescher, Torino 1903; BRUSCAGLI Riccardo, *Stagioni della civiltà estense*, cit.; PIROMALLI Antonio, *Società, Cultura e Letteratura in Emilia e Romagna*, Firenze, Olschki 1980; TORTI Luigia, *L'Umanesimo a Ferrara*, Tipografia Bodoniana, Pavia 1980.

¹⁵ Cfr. CATANORCHI Olivia, *Luciano, Alberti e Bruno. Note su alcune linee di ricerca*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», IV, 8 (2003), pp. 31-52; ACOCELLA Mariantonietta, *Appunti sulla presenza di Luciano nelle «Intercentales»*, in Cardini R. e Religiosi M. (a cura di), *Alberti e la tradizione. Per lo smontaggio dei mosaici albertiani*, Atti del Convegno internazionale del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Arezzo, 23-25 settembre 2004), Polistampa, Firenze 2007, pp.

stre letterato in ambito estense fu Niccolò Leonicensino, che si occupò di Luciano per volere di Ercole I, volgarizzando dal greco alcuni testi luciani, come la traduzione dal greco al volgare della *Vera historia* riportata dal ms. Vaticano Chigiano L.VI.215.¹⁶ Altro importante testo di riferimento è la traduzione latina di Lilio Tifernate. Questa stessa versione latina ha visto diverse redazioni, la più importante delle quali è quella di Benedetto Bordone nel 1494¹⁷, utilizzata poi dal volgarizzatore, rimasto anonimo, delle *Vere narrazioni* del 1525¹⁸. L'edizione di Tifernate, ma anche il lavoro di traduzione della maggior parte del *corpus* greco da parte degli allievi fiorentini del Crisolora, sono testimonianza di quanto il samosatense circolasse già prima dell'*editio princeps* del corpus greco, stampata nel 1496 grazie a Giano Lascaris e per i tipi dell'Alopa.¹⁹

Ritornando al rapporto tra Ariosto e il suo modello Luciano, il fatto che anche l'autore greco, proprio come il ferrarese, indaghi sul rapporto tra verità e menzogna, tra verità e letteratura, è chiaramente sintetizzato dall'espressione «in una sola cosa dirò la verità, nel riconoscere che mentirò»²⁰ (*Storia Vera* I, 4: Γὰρ δὴ τοῦτο ἀληθεύσω λέγων ὅτι ψεύδομαι). Luciano, infatti, all'inizio della *Storia*

81-139; GERI Lorenzo, *A colloquio con Luciano di Samosata: Leon Battista Alberti, Giovanni Pontano ed Erasmo da Rotterdam*, Bulzoni, Roma 2011, pp. 31-117; MATTIOLI Emilio, *Luciano e l'Umanesimo*, cit., pp.74-100.

¹⁶ Cfr. ACOCELLA Marianonietta, *La fortuna di Luciano nel Rinascimento*, cit., p. 344 e ss.

¹⁷ LUCIANUS, *Vera Historia*, tr. Lilius (Tifernas) Castellanus, Arnaldus de Bruxella, Napoli 6 mar. 1475; LUCIANUS, *Vera Historia*, tr. Lilius (Tifernas) Castellanus, add: *De asino aureo; Philosophorum vitae; Scipio; Tyrannus; Scaphidium (dialogus de funerali pompa); Palinurus; Charon; Diogenes; Terpsion; Hercules; Virtus dea; In amorem; Timon; Sermo de calumnia; Laus muscae*, Simone Bevilacqua per Benedetto Bordon, Venezia 25 ago. 1494.

¹⁸ LUCIANUS, *I diletteuoli dialogi le vere narrationi, le facete epistole di Luciano philosopho, di greco in volgare tradotte per m. Nicolo da Longino, et historiate, & di nuouo accuratamente reuiste & emendate*, Venezia 1525.

¹⁹ Per le traduzioni di Luciano in latino in ambiente fiorentino: SIDWELL Keith, *Manoscritti umanistici di Luciano, in Italia, nel Quattrocento*, «Res publica litterarum», IX (1986), pp. 241-253; LAUVERGNAT-GAGNIERE Christiane, *Lucien de Samosate et lucianisme en France au XVI siècle. Athéisme et polémique*, Droz, Genève 1988; KRISTELLER Paul Oskar, *Iter Italicum*, 6 voll., The Warburg Institute-Brill, London-Leiden 1965-92; DE FAVERI Lorena, *Le traduzioni di Luciano in Italia nel XV e nel XVI secolo*, Hakkert, Amsterdam 2002. Sulla diffusione e sullo studio di Luciano a Firenze si legga la nota 12.

²⁰ Trad. mia.

vera consacra la sua opera ai dettami del paradosso, dell'esagerazione. Ne consegue un costante atteggiamento ironico-satirico verso la realtà contemporanea e i suoi costumi. Ariosto poteva consultare diverse versioni della *Storia Vera* di Luciano. Non conoscendo direttamente il greco è verosimile che egli avesse preso come punto di riferimento il volgarizzamento operato dal già menzionato Leoniceno che, oltre ad essere suo amico, viene citato nel XLVI canto (14, v.7) del *Furioso* insieme ad altre illustri personalità del tempo.²¹

Il fondamentale lavoro di Pio Rajna²² sulle fonti dell'*Orlando Furioso* mostra come Ariosto abbia inglobato nella sua opera elementi testuali dalla tradizione luciana.

- L'ippogrifo, creatura a metà tra un cavallo e un grifone, che viene usato come mezzo di trasporto prima dal mago Atlante e poi da Ruggiero e Astolfo, è mutuato dagli *ἰππόγυφοι* della *Storia Vera*, «uomini che vanno sopra grandi grifi, come su cavalli alati» (I, 12).
- L'episodio del viaggio di Astolfo sulla luna alla ricerca del senno perduto di Orlando ha come antecedente non solo la tradizione della *Storia Vera*, ma anche quella dell'*Icaromenippo*, dialogo satirico che ha come protagonista il filosofo Menippo, che, mosso dal desiderio di osservare la vita umana da una prospettiva straniante, sale fin sopra la luna, giungendo poi sull'Olimpo.
- Nel X canto, Ariosto, riprendendo il mito di Perseo e Andromeda delle *Metamorfosi* di Ovidio, nel raccontare come Angelica viene salvata dall'orca marina grazie all'intervento di Ruggiero, si ispira, nell'epilogo del salvataggio, non alla versione ovidiana del mito che prevedeva l'uccisione della bestia grazie alla sola forza fisica, ma a quella dei *Dialoghi marini* di Luciano, il quale fa impiegare a Perseo la testa della Gorgone, come nell'*Orlando Furioso* Ruggiero usa lo scudo di Atlante.
- I *Cinque Canti* – una giunta di cinque canti mai inclusi nell'edizione definitiva del poema, che si incentrava su alcuni inganni di Alcina e Gano di Maganza – raccontano di come Ruggiero venga inghiottito da una balena e di come al suo interno vi trovi Astolfo e altri prigionieri: anche in questo caso l'episodio rimanda alla *Storia Vera*, in cui l'equipaggio si ritrova nel ventre di una balena insieme ad una tribù.

È, però, soprattutto nella comune consapevolezza che dietro l'iperbole, l'esagerazione propria del fantastico e, quindi, della menzogna

²¹ Leoniceno viene citato insieme al poeta Alessandro degli Orologi, ad Alessandro Guarini, a Mario d'Olvito, al letterato Pietro Aretino, ai poeti Girolamo Verità e Girolamo Cittadino, al medico Giovanni Mainardi, al poeta Niccolò Pannizzato, al professore Celio Calcagnini e al poeta Benedetto Tagliacarne. Cfr. ACOCELLA Mariantonietta, *La fortuna di Luciano nel Rinascimento*, cit., p. 348 e ss.

²² RAJNA Pio, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze 1975.

letteraria si celi qualcosa di reale e di vero che si constata il sapore luciano del *Furioso*.

Nel raccontare il vero attraverso la menzogna Ariosto prende ancora una volta come modello Luciano. L'ironia di stampo luciano²³, elemento di innovazione rispetto alla tradizione cavalleresca precedente, è lo strumento capace di operare questo passaggio dalla menzogna alla verità. Dietro l'ironia di Ariosto si cela una visione della realtà diversa da quella di Boiardo, dal momento che il reale appare complesso e disarmonico, per cui la prospettiva ironica «scuote [...] i cardini stessi delle credenze tradizionali».²⁴

La posizione ironica e quella satirica sono – come diceva il samosatense nel *Pescatore*²⁵ – le chiavi per entrare nel giusto atteggiamento di ricerca capace di illuminare la via della verità. L'obiettivo della satira, così, attraverso un atteggiamento che si potrebbe definire *socratico* e che da Luciano arriva fino ad Ariosto, è rendere manifesto ciò che è falso.²⁶ Sulla scorta del modello luciano, Ariosto è un narratore ironico non solo perché si serve dell'ironia per smascherare il carattere di gioco irrealistico della sua creazione, ma anche perché la stessa, con il suo distanziamento, gli consente di invitare il lettore ad un'osservazione critica della realtà. È come se, sull'esempio di Menippo sulla luna, lo straniamento ironico fungesse paradossalmente da lente di ingrandimento per aguzzare la vista sulle contraddizioni e i vizi degli esseri umani.

²³ Per l'ironia in Luciano: HALL Jennifer, *Lucian's Satire*, Arno Press, New York 1981; BRANHAM BRACHT Robert, *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Harvard University Press, Mass.-London 1989; CAMEROTTO Alberto, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 1998; CAMEROTTO Alberto, *La verità della satira (secondo Luciano di Samosata)*, in *Nuda Veritas. Da Omero a Orson Welles*, a cura di Alberto Camerotto e Filippomaria Pontani, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2016, pp. 148-170.

²⁴ FERRONI Giulio, *Ariosto*, cit., p. 215; RIVOLETTI Christian, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando Furioso in Francia, Germania e Italia*, Marsilio, Venezia 2014, pp. IX-XXX.

²⁵ *Pescatore*, 14: [trad. mia] E voi vi sdegnate così per una persona che vi prende in giro [...] ? So infatti che dall'ironia non può derivare nessun danno, ma, al contrario, ciò che vi è di bello, come l'oro ripulito dai colpi, luccica più brillante e diventa più splendente (εἶτα ἡγανακτήσατε λουδορησαμένον τινός [...]; οἶδα γὰρ ὡς οὐκ ἂν τι ὑπὸ σκώμματος χεῖρον γένοιτο, ἀλλὰ τοῦναντίον ὅπερ ἂν ἦ καλόν, ὥσπερ τὸ χρυσίον ἀποσμώμενον τοῖς κόμμασι, λαμπρότερον ἀποστίλβει καὶ φανερώτερον γίνεται.).

²⁶ Cfr. CAMEROTTO Alberto, *La verità della satira (secondo Luciano di Samosata)*, cit., p.165 e ss.

Bibliografia

- ACOCELLA Mariantonietta, *L'asino d'oro nel Rinascimento. Dai volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche*, Longo, Ravenna 2001.
- ACOCELLA Mariantonietta, *Appunti sulla presenza di Luciano nelle «Intercenales»*, in Cardini R. e Religiosi M. (a cura di), *Alberti e la tradizione. Per lo smontaggio dei mosaici albertiani*, Atti del Convegno internazionale del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Arezzo, 23-25 settembre 2004), Polistampa, Firenze 2007, pp. 81-139.
- ACOCELLA Mariantonietta, *La fortuna di Luciano nel Rinascimento. Il volgarizzamento del manoscritto Vaticano Chigiano L.VI.215*, Edizioni Universitarie LED, Milano 2016.
- ALBERTAZZI Silvia, *Il punto su: la letteratura fantastica*, Laterza, Bari 1993.
- BERTI Ernesto, *Alle origini della fortuna di Luciano nell'Europa Occidentale*, «Studi Classici e Orientali», XXXVII (1938), pp. 303-351.
- BERTI Ernesto, *A proposito di alcuni codici greci in relazione con Manuele Crisolora e con Leonardo Bruni*, «Studi Classici e Orientali», XLV (1997), pp. 281-296.
- BERTONI Giulio, *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Loescher, Torino 1903.
- BOLOGNA Corrado, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, vol. 1, Einaudi, Torino 1993.
- BOLOGNA Corrado, *La macchina del «Furioso». Lettura dell'«Orlando» e delle «Satire»*, Einaudi, Torino 1998.
- BRANCA Vittore-OSSOLA Carlo, *Universi del fantastico*, Vallecchi, Firenze 1988.
- BRANHAM BRACHT Robert, *Unruly Eloquency. Lucian and the Comedy of Traditions*, Harvard University Press, Mass.-London 1989.
- BRUSCAGLI Riccardo, *Stagioni della civiltà estense*, «Belfagor», XXXV, 5 (1980), pp. 517-531.
- BUNZL Martin, *Counterfactual History: A User's Guide*, «American Historical Review», CIX, 3 (2004), pp. 845-858.
- CALVINO Italo, *Definizioni di territori: il fantastico*, in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980.
- CALVINO Italo, *Il castello dei destini incrociati*, Mondadori, Milano 1994.
- CALVINO Italo, *La struttura dell'«Orlando»* in *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1994.
- CAMEROTTO Alberto, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 1998.
- CAMEROTTO Alberto, *La verità della satira (secondo Luciano di Samosata)*, in *Nuda Veritas. Da Omero a Orson Welles*, a cura di Alberto Camerotto e Filippomaria Pontani, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2016, pp. 148-170.

- CATANORCHI Olivia, *Luciano, Alberti e Bruno. Note su alcune linee di ricerca*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», IV, 8 (2003), pp. 31-52.
- CASADEI Alberto, *Nuove prospettive su Ariosto e sul Furioso*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XXXVII, 3 (2008), pp. 167-192.
- CESARANI Remo et al., *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa 1983.
- CHIRON Pierre, *Le logos eskhèmatisménos ou discours figuré*, in J. Dangel, - G. Declercq – M. Murat (edd.), *La parole polémique*, Champion, Parigi 2003.
- DE FAVERI Lorena, *Le traduzioni di Luciano in Italia nel XV e nel XVI secolo*, Hakert, Amsterdam 2002.
- DINI Chiara, *Ariosto: guida all'Orlando Furioso*, Roma, Carocci Editore, 2001.
- FERRETTI Francesco, *Menzogna e inganno nel Furioso*, «Revue suisse des littératures romanes», LIX (2012), pp. 85-109.
- FERRONI Giulio, *Ariosto*, Salerno Editrice, Roma 2009.
- GERI Lorenzo, *A colloquio con Luciano di Samosata: Leon Battista Alberti, Giovanni Pontano ed Erasmo da Rotterdam*, Bulzoni, Roma 2011.
- GOLDSCHMIDT Ernst Philip, *The first edition of Lucian of Samosata*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIV, 1/2 (1951), pp. 7-20.
- GUIDETTI Fabio, *Appunti sulla fortuna del mito troiano: riflessioni a margine di un libro recente*, «Status Quaestionis», 8 (2015), pp. 141-176.
- HALL Jennifer, *Lucian's Satire*, Arno Press, New York 1981.
- KRISTELLER Paul Oskar, *Iter Italicum*, 6 voll., The Warburg Institute-Brill, London-Leiden 1965-92.
- LAUVERGNAT-GAGNIERE Christiane, *Lucien de Samosate et lucianisme en France au XVI siècle. Athéisme et polemique*, Droz, Genève 1988.
- MARSH David, *Lucian and the Latins. Humor and Humanism in the Early Renaissance*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1998.
- MATTIOLI Emilio, *Luciano e l'Umanesimo*, Istituto italiano per gli studi storici, Napoli 1980.
- MILETTI Lorenzo, *Euripide tra poetica e retorica. Aristotele e lo Pseudo Dionigi sulla rhesis di Melanippe*, «Atti Accademia Pontaniana», Giannini Editori, Napoli 2013, pp. 205-222.
- MORELLO Ruth, *Livy's Alexander Digression (9.17-19): Counterfactuals and Apologetics*, «Journal of Roman Studies», XCII (2002), pp. 62-85.
- PERNOT Laurent, *Il non-detto della proclamazione greco-romana: discorso figurato, sottintesi e allusioni politiche*, in L. Calboli Montefusco (Ed.), *Papers on Rhetoric*, VIII, Roma 2007, pp. 209-234.
- PERNOT Laurent, *Greek "Figured Speech" on Imperial Rome*, «Advances in the History of Rhetoric», XVIII (2015), pp. 131-146.

Ariosto erede di Luciano.
Menzogna, fantastico e narrazione nell'*Orlando Furioso*

- PIROMALLI Antonio, *Società, Cultura e Letteratura in Emilia e Romagna*, Firenze, Olschki 1980.
- PROSPERI Valentina, *Omero sconfitto. Ricerche sul mito di Troia dall'Antichità al Rinascimento*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2013.
- RAJNA Pio, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze 1975.
- RIVOLETTI Christian, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando Furioso in Francia, Germania e Italia*, Marsilio, Venezia 2014.
- RUGGIERO GIANNETTI Laura, *L'incanto delle parole e la magia del discorso nell'Orlando Furioso*, «Italice», LXXVIII, 2 (2001), pp. 149-175.
- RUSSO Luigi, *Matteo Maria Boiardo*, «Belfagor», X, 4 (1955), pp. 365-392.
- SABBADINI Remigio – GARIN Eugenio, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Sansoni, Firenze 1967.
- SIDWELL Keith, *Manoscritti umanistici di Luciano, in Italia, nel Quattrocento*, «Res publica litterarum», IX (1986), pp. 241-253.
- TODOROV Tzvetan, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1977.
- TORTI Luigia, *L'Umanesimo a Ferrara*, Tipografia Bodoniana, Pavia 1980.
- VARVARO Alberto, *Il fantastico nella letteratura medievale*, Il Mulino, Bologna 2016.
- WEISS Roberto, *Gli inizi dello studio del greco a Firenze*, in Weiss R., *Medieval and Humanist Greek. Collected essays*, Antenore, Padova 1977.
- WOHL Victoria, *Probabilities, Hypotheticals, and Counterfactuals in Ancient Greek Thought*, Cambridge University Press, New York 2014.

MARIA DI MARO

L'elogio paradossale della menzogna: la dissimulazione del reale nei *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini

*La menzogna [...] alberga ora presso tutti gli uomini,
qualunque cosa si dica o si ascolti.*

Esopo

Abstract

In *Ragguagli di Parnaso*, Traiano Boccalini transfers the reality of his time into the mythological world of the god of poetry, deforming it through a grotesque and desecrating parodic game, aimed at constructing an acute satire of the violence and hypocrisy of the baroque society. Examining the relationship between literature, ethics and politics, Boccalini conjures up the Renaissance world placing it side by side with the restless spirit of his time, trying to accept a reality irreconcilable with his soul. He creates, between truth and lies, a carnivalesque game that guarantees freedom of discussion, a Parnassus that becomes a trench from which to attack the real world, without jeopardizing his safety. After all, the only way to live and survive in the courts of his time is to employ in moderation simulation techniques and the powerful instrument of lying, the authentic art needed to be actors on the stage of the world. In fact, this strategy, together with concealment, is a fundamental instrument for the management of power. The contribution proposes to explore the world built by Boccalini, and to describe the double level of dissimulation that the acute reader can grasp in the *Ragguagli*: as in the case of Apollo and his ministers who lie about reality and deliberately describe behavioural strategies in ambiguous ways; and as in the case of Boccalini himself who, cleverly disguising the concrete reality as only baroque men can do, discloses his tireless thoughts on men and things in the form of accounts from the reign of Apollo.

Nei *Ragguagli di Parnaso*, Traiano Boccalini trasferisce nel mondo mitologico del dio della poesia la realtà contemporanea, deformandola attraverso un gioco grottesco e dissacratorio di intento parodico, volto a costruire una acuta satira della violenza e ipocrisia della società barocca. Interrogandosi sul rapporto tra letteratura, etica e politica, Boccalini recupera il mondo del Rinascimento con l'inquieto spirito del suo tempo tentando di accettare una realtà inconciliabile con il suo animo. Il nostro crea, tra verità e menzogna, un gioco carnascialesco che garantisce la libertà di discussione, un Parnaso che diventa una trincea da cui aggredire il mondo concreto, senza mettere a repentaglio la propria incolumità. Del resto, l'unico modo per vivere e sopravvivere nelle corti del tempo è usare con moderazione le tattiche simulatorie e il potente strumento della menzogna, l'arte autentica necessaria per essere attori sul palcoscenico del mondo. Anzi, questa, insieme

alla dissimulazione, rappresenta uno strumento fondamentale della gestione del potere. Il contributo propone di viaggiare nel mondo costruito da Boccalini per descriverne il doppio livello di dissimulazione che il lettore acuto può cogliere tra i *Ragguagli*: quella di Apollo e dei suoi ministri che mentono sulla realtà e volutamente descrivono in modo ambiguo le strategie di comportamento; e quella dello stesso Boccalini che, dissimulando abilmente la realtà concreta come solo gli uomini barocchi sanno fare, presenta come resoconti del regno di Apollo il suo instancabile ragionare su uomini e cose..

Tra XVI e XVII secolo, la simulazione, l'inganno e la menzogna si impongono progressivamente come necessarie pratiche sociali, che «tutti fingono di scartar[e] e pur tutti [...] scontrano».¹ Affermare il falso (simulare, mentire) e nascondere il vero (dissimulare) diventano le uniche direzioni possibili per gli aghi magnetici della bussola del comportamento. All'interno della corte, in modo particolare, il silenzio, l'adattabilità all'interlocutore e la virtù della falsità vengono scelti come soli possibili strumenti di difesa dall'arbitrio dei principi. Anzi, le menzogne e le falsità espresse attraverso le maschere – nella società dove tutto il mondo è teatro – fondano la stessa civiltà e i rapporti sociali. In un siffatto scenario tutto è paradosso: la verità produce odio e corrode i rapporti sociali, mentre la menzogna è genitrice di affetto e si trova al centro della vita sociale e del mondo fatto di pure apparenze.² L'intellettuale, per sopravvivere a corte e difendere la propria autonomia individuale, deve conoscere tali strategie, «saper fingere, essere doppio»³ per vivere nel «mercato delle menzogne».⁴ La dissimulazione, dunque, crea una condizione di invisibilità per gli individui onesti e diventa una vera e propria tecnica di sopravvivenza in un secolo che non conosce la vita libera e affida all'autorità e alla Ragion di stato le proprie certezze e le proprie scelte.

Nei *Ragguagli di Parnaso*,⁵ Traiano Boccalini,⁶ attraverso le analisi del mondo di corte e delle strategie della lotta politica, vuole svelare il buratti-

¹ BATTISTA Giovanni, *Apologia della Menzogna*, in Id., *Delle giornate accademiche di Giovanni Battista. Parte seconda*, presso Combi&Lanoù, Venezia 1673, pp. 74-90 [74].

² Cfr. *ibidem*.

³ DONI Anton Francesco, *Mondi celesti*, appresso Domenico Farri, in Venezia 1625, p. 109.

⁴ ARETINO Pietro, *Ragionamento delle corti*, a cura di F. Peverè, Mursia, Milano 1995, p. 50.

⁵ Pubblicati in due centurie tra il 1612 e il 1613 a Venezia, i *Ragguagli di Parnaso* sono costituiti da una serie di «avvisi», notizie, emesse dal regno di Parnaso a cura di un anonimo «me-

naio che muove i fili dei meccanismi sociali e offrire uno scudo dagli *arcana* della politica e dalle pratiche della Ragion di stato. Il loretano, nei panni di «un moderno menante»,⁷ immagina che sul mitologico monte, dove Apollo regna come re filosofo insieme alle Muse e ai suoi consiglieri, si svolgono, attraverso i più raffinati strumenti dell'arte retorica, dispute e processi tra numerosissimi letterati di varie epoche storiche, attanti di un mondo «fuori del tempo, al di sopra del tempo e nel tempo»,⁸ di cui l'anonimo gazzettiere riporta i fatti. Il mondo delfico,⁹ recuperato dal modello topico del viaggio in Parnaso,¹⁰ diventa specchio deformato della realtà contemporanea, protago-

nante» che registra tutto ciò che accade nel regno del dio della poesia. Le centurie ebbero subito uno straordinario successo e furono tradotte in varie lingue. Sulla fortuna dei *Ragguagli*, Cfr. HENDRIX Harald, *Traiano Boccalini fra erudizione e polemica. Ricerche sulla fortuna e bibliografia critica*, Leo S. Olschki, Firenze 1995.

⁶ Traiano Boccalini (Loreto 1556 ca. – Venezia 1613), giurista e funzionario della Curia, fu governatore di diverse città dello Stato Pontificio. Sulla biografia del loretano resta ancora fondamentale FIRPO Luigi, *Traiano Boccalini*, in A. Ghisaluti (a cura di) *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della enciclopedia italiana Treccani, Roma 1969, vol. XI, pp. 10-19. Gli studi su Boccalini sono numerosi; si segnalano i contributi più recenti che offrono un'importante ricostruzione bibliografica: ZACCARO Vanna, *Arte dello stato e retorica in Traiano Boccalini*, Schena editore, Fasano 2002; GUARAGNELLA Pasquale, *Tra antichi e moderni. Morale e retorica nel Seicento italiano*, Argo, Lecce 2003; BOCCALINI Traiano, *Ragguagli di Parnaso. Testi scelti e studi*, a cura di L. Melosi, eum edizioni Università di Macerata, Camerano 2013; MELOSI Laura, PROCACCIOLI Paolo (a cura di), *Traiano Boccalini tra satira e politica*, Atti del convegno di studi (Macerata-Loreto 17-19 ottobre 2013), Leo S. Olschki, Firenze 2015; BONAZZI Nicola, *Dire il vero scherzando. Moralismo, satira e utopia nei Ragguagli di Parnaso di Traiano Boccalini*, Franco Angeli, Milano 2017. Per l'ultima edizione completa delle opere del nostro si veda BALDASSARRI Guido (a cura di), *Traiano Boccalini*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2006.

⁷ Per tutte le citazioni si fa riferimento a: BOCCALINI Traiano, *I Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di L. Firpo, Laterza, Bari 1948, voll. 3. Id, *Ragguagli*, cit., vol. I, p. 87.

⁸ FUMAROLI Marc, *Le api e i ragni. La disputa degli antichi e dei moderni*, Adelphi, Milano 2005, p. 49.

⁹ Il regno di Parnaso è un vero e proprio paesaggio urbano, con i suoi templi, i suoi palazzi, i suoi luoghi di assembramento. Sulla struttura del regno e la sua geografia, si veda VERZIAGI Irene, *Sulla struttura, la geografia e la topografia del Regno di Parnaso*, in L. Melosi, P. Procaccioli (a cura di), *Traiano Boccalini tra satira e politica*, cit., pp. 159-178.

¹⁰ Nella premessa alla prima centuria, intitolata *A chi legge*, l'autore si dice fiducioso di esser stato capace di fondare un modello nuovo, che altri potranno utilizzare. Claudio Varese sottolinea la legittimità del vanto (che segue il *topos* del *primus ego*), facendo notare come i raf-

nista di un gioco grottesco e dissacratorio di intento parodico, volto a costruire una acuta satira della violenza e della ipocrisia della società barocca. Lo stesso autore dichiara i suoi scopi nelle lettere dedicatorie anteposte alle prime due centurie.¹¹ Nella lettera al cardinale Borghesi il nostro «scherzando sopra le passioni e i costumi degli uomini» ha cercato di «dir daddovero».¹² Si tratterà, tuttavia, di una verità ambigua perché filtrata dall'allegorico mondo parnassiano, in cui, attraverso il travestimento di nomi, circostanze e periodi storici, l'autore mira a stigmatizzare le storture del potere e le idiosincrasie di un presente retrico e moralmente scorretto. In epoca di censura e autocensura, Boccalini non può procedere a carte scoperte ed è costretto a dissimulare la trattazione storico-politica, filosofica e critico-letteraria dietro un apparato di maschere e di strategie retoriche. Infatti, nella lettera al cardinale Caetano, anteposta alla seconda centuria, la funzione satirica affidata allo stile comico è resa ancora più esplicita: per parlare di politica e non offendere chi domina, il loretano potrà «scherzare e dir daddovero [...], scoprirsi e non essere veduto»¹³ e istruire il lettore su cose politiche e morali attraverso gli «scherzi e le piacevolezze».¹⁴ Sin dalla soglia del testo, dunque, siamo invitati dall'autore stesso a non prendere troppo sul serio le sue affermazioni: dietro ognuna si nasconde una verità travestita da menzogna, un messaggio codificabile solo dai lettori più attenti. Se siano una «sati-

fronti con gli esperimenti coevi di Cesare Caporali, quali gli *Avvisi di Parnaso* e il *Viaggio di Parnaso* (1582), evidenzino la ricchezza di motivi e la forza satirica dei *Ragguagli*. Boccalini crea un nuovo genere letterario, facendo confluire negli avvisi di Parnaso «questo carattere di varietà e complessità di letteratura come cultura e polemica, di politica come estrosa vivacità e pubblicistica», da VARESE Claudio, *Traiano Boccalini*, Liviana editrice, Padova 1958, p. 30. Per una dettagliata rassegna dei modelli remoti dei *Ragguagli*, dalla satira menippea a Francesco Berni, passando per i *Trionfi* di Petrarca, si veda FIRPO Luigi, *Allegoria e satira in Parnaso*, in «Belfagor», I, 6 (1946), pp. 673-680.

¹¹ Verranno prese in esame solo le prime due centurie che furono licenziate dall'autore e rispecchiano la sua volontà di uomo e di letterato; la terza centuria, del resto, non solo propone problemi filologici, ma non presenta quella stessa tecnica dissimulatoria messa in atto dall'autore nelle precedenti: qui, gli attacchi *ad personam* e antispaagnoli non sono più velati e il tono si carica di una certa indignazione e di una forte violenza verbale assente nelle due centurie precedenti.

¹² BOCCALINI, *Ragguagli*, cit., vol. I, p. 3.

¹³ Ivi, vol. II, p. 4.

¹⁴ *Ibidem*.

ra irregolare»,¹⁵ un «romanzo ciclico epistolare o romanzo in chiave allegorica»¹⁶ o un dialogo utopico e paradossale¹⁷ – «la tradizionale teoria dei generi non dispone di criteri adeguati per inquadrare il fenomeno testuale»,¹⁸ riflette la Bosold – Boccalini ha ben chiaro il suo obiettivo e la novità ever-siva con cui lo persegue: facendosi interprete di una realtà sfuggente e abituata a pratiche dissimulatorie e doppie, scrivere con la maschera sul volto è la migliore tattica possibile. L'autore stesso, del resto, consapevole della portata rivoluzionaria della sua operazione, si fa artefice della propria investitura poetica. Nel ragguglio I, 28, «l'assoluta libertà di scrivere e di inventare»¹⁹ accordata da Apollo «ai vivaci ingegni de' suoi letterati»²⁰ trova immediata esemplificazione proprio nell'opera del menante, in cui «con nuova *invention* sotto *metafore* e sotto *scherzi di favole* si trattavano materie politiche importanti e scelti precetti morali». Metafore, scherzi di favole, materie politiche, precetti morali: «Boccalini offre la carta d'identità del proprio progetto letterario, ne enuncia i contenuti e ne dichiara la forma». Facendo coincidere le vicende interne dei singoli raggugli e le dichiarazioni metodologiche contenute nelle premesse – come accade, ad esempio nel ragguglio I, 76²³ – mostra la tattica più sicura cui veicolare verità scomode per il potere.

¹⁵ LIMENTANI Uberto, *La satira*, Ricciardi, Milano-Napoli 1961, p. 85.

¹⁶ CIAN Vittorio, *La satira*, Vallardi, Milano 1939, vol. II, p. 369.

¹⁷ Cfr. SAPEGNO Maria Serena, *Il dialogo utopico e paradossale*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1984, vol. III, pp. 1002-1010.

¹⁸ BOSOLD Bettina, *Concettismo e arte della prosa da Traiano Boccalini a Baltasar Gracian*, in «Lettere italiane», XLVIII, 2 (aprile-giugno 1996), p. 207.

¹⁹ BOCCALINI, *Raggugli*, cit., vol. I, p. 87. Nelle citazioni che seguono saranno adottati i seguenti criteri di abbreviazione: con la cifra romana si indicherà il numero della centuria; con la cifra araba, invece, il numero del singolo ragguglio che verrà preso in esame.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem* [corsivo mio].

²² BONAZZI, *Dire il vero scherzando*, cit., p. 18.

²³ Nel ragguglio I, 76, l'autore ripropone in un singolo episodio il messaggio dell'intera opera. Qui, i principi assediano la villa di Aristotele protestando contro la definizione data dal filosofo greco, nella *Politica*, della parola tiranno: un errore prevedibile perché, presuntuosi e saccenti, i letterati non sanno parlare di cose politiche o di Ragion di Stato. Dinanzi alla violenza e alla brutali-

La tattica retorica suggerita dal loretano è chiara sin dalla prima «prosa vivace». ²⁴ La «società dei politici» ²⁵ gestisce un fondaco – ‘emporio’ – in Parnaso, dove vende diversi oggetti che consentono ai signori di garantirsi un seguito e ai cortigiani di (soprav)vivere a corte, salvaguardando gli interessi, la reputazione e l'onore. Così, tra l'‘imbottitura scadente’ per riempire i «basti della servitù», ²⁶ si trovano pennelli, con cui i principi possono «dipingere ai popoli il bianco per lo nero», ²⁷ simbolo, dunque, della simulazione; tra compassi necessari a misurare le azioni degli uomini, scope utili a pulire le scale dove i nemici hanno gettato le polveri dell'ingiurie, e bussole con cui orientarsi nelle relazioni sociali, ci sono vari tipi di occhiali che aprono alla vista sul mondo. Tra questi vi sono quelli che non mostrano le cose corrotte, da cui è giusto distogliere la vista per non restarne disgustati, alcuni che fanno conservar memoria dei benefici ricevuti, e di contro, occhiali che alterano la vista dei miseri cortigiani. I più furbi potranno poi comprare «gli occhiali ultimamente inventati in Fiandra», ²⁸ il cannocchiale, con cui illudersi di avere vicino premi che non arriveranno mai e persino «occhi umani altrui», con cui «meglio può giugner alla felicità di conseguir quella eccellentissima virtù, tanto ambita dagli uomini grandi, del *nosce te ipsum*». ²⁹ Infine, il menante ci informa che alcuni ventagli di erbe velenose sono la merce più venduta, perché possono essere usati per eliminare da corte i nemici, nell'ombra, senza l'utilizzo del pugnale. Insomma, già il primo ragguaglio è

tà di costoro, Aristotele saggiamente ritratta la sua definizione dichiarando l'assenza di una tale «razza» dal mondo moderno e consigliando a tutti i letterati di lasciar andare la ragion di stato perché «non era possibile trattar[la] senza correre evidente pericolo di entrar co' precipi ne' criminali». Gli intenti provocatori del ragguaglio sono evidenti e due sono gli spunti polemici su cui si regge: la definizione di tiranno e l'approccio corretto allo studio della Ragion di Stato. Aristotele, dissimula, si adegua alle circostanze per salvarsi la pelle e si libera dall'assedio con un *escamotage* comico, con l'affermazione ironica e paradossale che sentenzia l'estinzione dei tiranni. Una necessità che tutti gli uomini di lettere devono accettare per poter uscire *sani* dal rapporto con il potere e proteggersi dai rischi (Cfr. *Ragguagli*, vol. I, pp. 255-257).

²⁴ CIAN, *La satira*, cit., vol. II, p. 370.

²⁵ BOCCALINI, *Ragguagli*, cit., vol. I, p. 9.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, vol. I, p. 10.

²⁸ *Ivi*, vol. I, p. 11.

²⁹ *Ibidem* [corsivo mio].

una impietosa satira della dura e corrotta vita di corte, dove la menzogna è uno strumento, sì ignobile, ma necessario per la sopravvivenza.

Queste «botteghe dove si vendono cose viziose»³⁰ ritornano nel ragguaglio I, 10: Epitteto chiede «una di quelle pellicce che portano quei che volevano parere buone persone»³¹ e sceglie una di lupo foderata di agnello, che indossa ponendo il pelo di lupo, più pregiato, all'interno. Al menante che vorrebbe correggerlo spiega: «Questa zimarra va vestita come vedi; la pelle di lupo va dentro, né mai arriverei ad ottenere il fine degl'intenti miei, quando un sol pelo ne apparisse di fuori».³² Nel contesto del dibattito sulla simulazione, la scelta del personaggio di Epitteto aggiunge comicità e aggressione satirica all'episodio, mettendo in ridicolo non solo gli stoici ma tutti i difensori della perfetta rettitudine morale. Il filosofo, ammirato per la sua bontà d'animo, sta affermando, infatti, che l'inganno è necessario per raggiungere i propri scopi.

Le falsificazioni del potere, l'ipocrisia nelle corti, la falsità diffusa in tutti i rapporti umani impongono una rassegnazione alla realtà dei fatti. Del resto, Bocalini è consapevole che l'alterazione della verità è una componente imprescindibile del reale. Ne discute in modo particolare nel ragguaglio I, 77: *Generale riforma dell'universo dai sette savi della Grecia e da altri letterati pubblicata di ordine di Apollo*. Qui, il sovrano di Parnaso istituisce, su suggerimento di Giustiniano, una nuova commissione che ha il compito di indagare sulle cause che spingono un numero sempre maggiore di uomini al suicidio. I sette savi, affiancati da Seneca, Catone e da Iacopo Mazzoni da Cesena, analizzano tutti i problemi del genere umano ma propongono soluzioni impraticabili. In assenza di una linea d'azione efficace, il cesenate suggerisce ai sapienti di esaminare il vero ammalato, il Secolo. A gran sorpresa dei riformatori, quest'ultimo si presenta, però, come un uomo anziano, con difficoltà respiratorie e voce fiacca, ma di «gagliarda e robusta complessione».³³ Il suo male, come spiega lo stesso paziente, è all'interno, sotto il ricco manto con cui è stato pietosamente coperto:

³⁰ Ivi, vol. I, p. 37.

³¹ Ivi, vol. I, p. 38.

³² Ivi, vol. I, p. 39.

³³ Ivi, vol. I, p. 283.

Corsero allora i filosofi tutti, e ignudo avendo spogliato il Secolo, videro che l'infelice sopra la carne avea quattro dita di croste di apparenze, che lo mangiavano vivo. Allora i signori riformatori si fecero portar diece rasoi, e ognuno di essi avendo pigliato il suo, con sollecitudine e diligenza grande si posero a tagliar il male delle croste di quelle apparenze; ma trovarono ch'elleno talmente avevano penetrato fino al vivo dell'osso, che in tutto quel gran colosso non si trovava pur un'uncia di carne viva di sostanza. Di che grandemente essendosi i riformatori spaventati, subito rivestirono il Secolo, e lo licenziarono.³⁴

L'immagine del Secolo imbellettato, addobbato di abiti sontuosi e mangiato dalla rognà delle apparenze, mostra l'amarezza e il disincantato pessimismo con cui Boccalini denuncia la natura incurabile e pervasiva della malattia del suo tempo: nemmeno i sette savi possono trovare una cura. Persino in Parnaso – si legge nel ragguaglio prima della diagnosi finale – è impossibile aprire una finestra sul cuore degli uomini,³⁵ come suggeriva il demone Momos.³⁶

Una immagine suggestiva quella della finestra aperta sul cuore, di origine antica e di lunga tradizione, che ritorna in un ragguaglio della seconda centu-

³⁴ Ivi, vol. I, p. 284.

³⁵ Cfr. ivi, vol. I, p. 260: «Il vero dunque e più presentaneo medicamento de' presenti mali, altro non è che necessitare gli uomini a vivere con schiettezza d'animo con semplicità di cuore: beneficio che dovete confessare meco, che far nel petto delle persone quel finestrellino che come necessarissimo, sua Maestà molte volte ha promesso a' suoi fedeli virtuosi. Perch'ioché quando gli uomini moderni, ora nel procedere loro tanto artificiosi, saranno forzati parlare e negoziare col finestrellino del cuore aperto, impareranno la prestantissima virtù dell'essere e non parere, e conformeranno le opere con le parole, la lingua, tanto avvezza alle simulazioni, con la verità del cuore che non sa mentire, e ognuno da sé esterminerà le bugie, le falsitadi: e lo spirito infernale e diabolico dell'ipocrisia abbandonerà gli animi di molti, che da così brutto demonio si trovano oppressi».

³⁶ «[...] Momo, invidioso delle loro opere cominciò a dire [che] aveva fatto male anche Prometeo che non aveva appeso il cuore dell'uomo all'esterno del suo corpo, in modo che la malvagità non potesse rimanere occulta e le intenzioni di ognuno fossero palesi; [...]» (cito da ESOPO, *Zeus, Prometeo, Atena e Momo*, in Id., *Favole*, cit., p. 84). Sul mito di Momos e della finestra aperta sul cuore si veda RIGONI Mario, *Una finestra aperta sul cuore*, in «Lettere italiane», XXVI, 4 (ottobre-dicembre 1974), pp. 434-458; BOLZONI Lina, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino 1995; LANZA Maria Teresa, *La finestrina di Momo (passaggi e variazioni)*, in «Misure critiche», III, 1-2 (2004), pp. 27-36; CAPALDI Donatella, *Momo. Il demone cinico tra mito, filosofia e letteratura*, Liguori, Napoli 2011.

ria (II, 28).³⁷ Dopo l'ingresso in Parnaso di Giovanni Della Casa, Apollo impone il *Galateo* come codice di comportamento per tutti i suoi sudditi. Molti di questi (tra cui i marchigiani e gli spagnoli, più volte bersagli privilegiati delle sue critiche) si ribellano. In modo particolare, i tedeschi chiedono che il bere eccessivo – che il *Galateo* vieta – sia dichiarato requisito necessario per la solidità degli stati: il vino, di cui tessono un elogio, è segnalato come tramite per la sincerità e la lealtà, perché i suoi fumi rivelano i più intimi segreti e i più occulti pensieri. I «Germani»³⁸ non vogliono accettare questa nuova legge perché se

[...] si fosse introdotta la viziosa sobrietà italiana, che anco tra quella fedelissima e sincerissima nazione si sarebbero cominciati a vedere quei cuori falsi, quegli animi doppi, que' pensieri cupi, quegli uomini versipelli, pieni di tradimenti, di congiure, di macchinazioni, di animi falsi immascherati di odi occulti, di amori non sinceri, de' quali le nazioni che si gloriano di esser sobrie sono Puglie abbondanti, Egitti fecondissimi.³⁹

Secondo la logica paradossale dei *Ragguagli*, la sobrietà è specchio per gli inganni, mentre l'uso di ubriacarsi rende i corpi *diafani*, può aprire una finestra sul cuore e strappare la rognà delle apparenze.

Le dispute e i provvedimenti di Apollo, come è evidente dagli avvisi fin qui analizzati, hanno spesso come oggetto l'oscuro e perverso mondo della corte, dove difendersi con le armi migliori sembra una sfida persa in partenza. Il Dio delfico, consapevole di questa situazione, decide così di invitare i maggiori geografi e navigatori di tutti i tempi a disegnare una mappa della vita di corte per rendere più facile la navigazione degli uomini tra le sue acque.⁴⁰ Gli imprevedibili cambiamenti delle condizioni del mare, del cielo e persino della posizione degli scogli, però, impediscono di creare una mappa precisa. L'unico consiglio che i grandi navigatori possono suggerire è di mettersi in viaggio per il pelago delle corti a mezzogiorno armati di prudenza e di suppli-

³⁷ Per una dettagliata analisi del ragguaglio si rimanda a GUARAGNELLA Pasquale (2003), *Arte del comportamento e sinceritas. Un ragguaglio di Traiano Boccalini sul Galateo di Giovanni della Casa*, in Id., *Tra antichi e moderni*, cit., pp. 157-174.

³⁸ BOCCALINI, *Ragguagli*, cit., vol. II, p. 125.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Cfr. *ivi*, vol. II, pp. 103-110.

che per Dio. Del resto, per il menante e per noi attenti lettori l'esito fallimentare di un tale provvedimento era prevedibile. Siamo abituati a leggere tra queste pagine di un mondo alla rovescia, ad entrare tra le parnassiane corti con quello spirito dissacrante suggeritoci dallo stesso autore. Solo Apollo può operare senza la maschera della simulazione sul viso. Ecco perché nel ragguaglio II, 77, dopo l'amara denuncia della vita di corte e dell'ingratitude dei principi che nutrono i loro cortigiani di false speranze, il dio stesso suggerisce che l'unico modo per sopravvivere è ricordarsi che la corte è la «vera scuola nella quali altri imparava quella *virtuosa dissimulazione* che tanto è necessaria a quei che navigano il vasto pelago di questo mondo [...]».⁴¹ Chi possiede questa inconsueta virtù deve però fare sempre attenzione alla «esecranda ipocrisia»,⁴² di cui Apollo legalizza, a torto, l'«ottantesima parte di un grano».⁴³ Infatti, gli uomini non sono parsimoniosi, non fanno tesoro della gentile concessione del loro sovrano e diffondono l'infernale ipocrisia come un morbo contagioso da debellare solo punendo severamente l'ammalato, che nasconde la sua vera identità sotto un «manto di orpello di finta bontà».⁴⁴ Strappato il guscio con cui si protegge, l'ipocrita è messo completamente a nudo e punito dal re filosofo. Lo spettacolo, alle porte del tempio delfico, è terribile:

[...] perché allora negli occhi di quello scelerato, che prima lo sguardo aveva sopra modo pietoso, si scorrette una malignità oltre ogni credenza intensa: nelle parole, che prima erano tutte umiltà, una superbia da tiranno: negli atti tutti, che prima solo facevano ostentazione di contentarsi del poco e di scandalizzarsi del molto, una voracità tale di posseder tutto il mondo, che pubblicamente affettava che il genere umano tutto si fosse ridotto alla miseria di mendicar il pane da lui.⁴⁵

Privato di tutte le sue false apparenze, lo scellerato si rivela una creatura infernale, che spaventa gli abitanti di Parnaso, i quali, al limite tra il disprezzo e l'ammirazione, sono meravigliati che questi terribili esseri riescano «con un solo

⁴¹ Ivi, vol. II, p. 263 [corsivo mio].

⁴² Ivi, vol. II, p. 39. Al tema dell'ipocrisia sono dedicati, e strettamente legati tra loro, quattro ragguagli della seconda centuria: II 9, II 41, II 53, II 92.

⁴³ Ivi, vol. II, p. 191.

⁴⁴ Ivi, vol. II, p. 307.

⁴⁵ *Ibidem*.

grano di muschio di apparente santità»⁴⁶ a rendere profumata «la fetentissima latrina degli animi loro puzzolenti delle sceleratezze anco più abominevoli». ⁴⁷ Dopo tali immagini, ogni strumento ed ogni provvedimento di Apollo sembrano davvero inutili per difendersi e vivere a corte. Tuttavia, c'è ancora un barlume di speranza intorno ad un unico oggetto: si tratta degli occhiali politici fabbricati da Tacito⁴⁸ attraverso le sue opere, i quali «posti al naso delle persone semplici, di modo assottigliavano loro la vista, che fino dentro le budelle facevano vedere gl'intimi e più reconditi pensieri altrui»,⁴⁹ rendendo vana l'operazione dei principi di «gettare la polvere negli occhi ai sudditi loro». ⁵⁰ Uno strumento così potente, però, può essere utilizzato solo dai «secretari e a' consiglieri de' principi (tutto affine che servissero per facilitar loro il buon governo de' popoli)»,⁵¹ custodi della *res publica*: in mano ai privati, alle persone comuni, gli occhiali diventerebbero solo potenti mezzi di distruzione, armi per sconvolgere l'ordine sociale.

Insomma, simulazione, dissimulazione, menzogna e ipocrisia sono le componenti essenziali di un corposo e sotteso *fil rouge* che si snoda per le centurie e si rivela solo agli occhi dei lettori più attenti, i quali possono ottenere così «una lente attraverso cui guardare al reale senza la maschera dell'apparenza». ⁵² Simulazione e dissimulazione sono tematizzate e strutturano il testo; in particolare, «la [dis]simulazione rappresenta tanto la strategia narrativa fondamentale quanto il centro nevralgico dell'indagine, il punto in cui etica, politica, ragion di stato, [letteratura] confliggono e si confrontano, mettendosi reciprocamente a nudo». ⁵³ In perenne bilico tra verità e menzo-

⁴⁶ Ivi, vol. II, p. 308.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Boccalini fu un grande studioso dello storico romano. Sull'argomento si veda BALDASSARRI Guido et al., *Boccalini politico: le considerazioni a Tacito. Parte terza*, in L. Melosi, P. Proccaccioli (a cura di), *Traiano Boccalini tra satira e politica*, cit., pp. 181-263.

⁴⁹ BOCCALINI, *Ragguagli*, cit., vol. II, p. 247.

⁵⁰ Ivi, vol. II, p. 248.

⁵¹ Ivi, vol. II, p. 249.

⁵² PINI Ilaria, *Ragguagli inediti di Traiano Boccalini*, in «Studi seicenteschi», XLIX, (2008), p. 241.

⁵³ BILOTTA Monica, *Di lupi, agnelli e altri animali. La simulazione tra etica e ragion di stato nei Ragguagli di Parnaso*, in «Studi Seicenteschi», LII, (2011), p. 22.

gna, Boccalini crea un trionfale gioco carnascialesco che garantisce libertà di discussione; un Parnaso come una trincea satirica da cui aggredire il mondo concreto, senza mettere a repentaglio la propria incolumità. Con una menzogna letteraria e mitologica, combatte le *menzogne* del suo tempo. Mimando la forma del dispaccio giornalistico,⁵⁴ Boccalini ci consegna un ritratto del suo mondo, dove – al di fuor di metafora – è la letteratura (con Tacito, in particolare) l'unico antidoto alla simulazione, l'unica grande arma con cui strappare 'il velo di Maya' delle apparenze per mantenere l'ordine e la pace sociale. In fondo, il loietano afferma, con voce sommessa, l'impossibilità di eliminare la falsità del vivere sociale. Se denunciare l'amoralità della menzogna è eticamente necessario, lo è allo stesso modo anche l'accettazione della sua utilità nella *res publica*: la menzogna è utile ma non legittima. L'opera stessa nel suo complesso, pur servendosi di strumenti dissimulativi per proteggere il suo autore e la propria diffusione, denuncia costantemente e in maniera dichiarata la falsità, la menzogna e l'ingiustizia, funzionando essa stessa da potenziale «occhiale politico» sui maneggi dei principi e sull'empietà della ragion di Stato. Pur ricordando costantemente ai suoi lettori la necessità di accettare lo *status quo*, Boccalini continua a criticare la realtà delle cose e a sperare, contro ogni speranza, in un mondo migliore.

Bibliografia

- ARETINO Pietro, *Ragionamento delle corti*, a cura di F. Peverè, Mursia, Milano 1995.
- BATTISTA Giovanni, *Apologia della Menzogna*, in Id., *Delle giornate accademiche di Giovanni Battista. Parte seconda*, presso Combi&Lanoù, Venezia 1673.
- BILOTTA Monica, *Di lupi, agnelli e altri animali. La simulazione tra etica e ragion di stato nei Ragguagli di Parnaso*, in «Studi Secenteschi», LII, (2011), pp. 21-41.
- BALDASSARRI Guido (a cura di), *Traiano Boccalini*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2006.
- BOCCALINI Traiano, *I Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di L. Firpo, Laterza, Bari 1948, voll. 3.
- BOCCALINI Traiano, *Ragguagli di Parnaso. Testi scelti e studi*, a cura di L. Melosi, eum edizioni università di Macerata, Camerano 2013.

⁵⁴ Cfr. BONAZZI, *Dire il vero scherzando*, cit., p. 29.

- BOLZONI Lina, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino 1995.
- BONAZZI Nicola, *Dire il vero scherzando. Moralismo, satira e utopia nei Ragguagli di Parnaso di Traiano Boccalini*, Franco Angeli, Milano 2017.
- BOSOLD Bettina, *Concettismo e arte della prosa da Traiano Boccalini a Baltasar Gracian*, in «Lettere italiane», XLVIII, 2 (aprile-giugno 1996), pp. 205-229.
- CAPALDI Donatella, *Momo. Il demone cinico tra mito, filosofia e letteratura*, Liguori, Napoli 2011.
- CIAN Vittorio, *La satira*, Vallardi, Milano 1939, voll. 2.
- DONI Anton Francesco, *Mondi celesti*, appresso Domenico Farri, in Venezia 1625.
- ESOPO, *Favole*, intr. di G. Manganelli, BUR, Milano 2016.
- FIRPO Luigi, *Allegoria e satira in Parnaso*, in «Belfagor», I, 6 (1946), pp. 673-680.
- FIRPO Luigi, *Traiano Boccalini*, in A. Ghisaluti (a cura di) *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della enciclopedia italiana Treccani, Roma 1969, vol. XI, pp. 10-19.
- FUMAROLI Marc, *Le api e i ragni. La disputa degli antichi e dei moderni*, Adelphi, Milano 2005.
- GUARAGNELLA Pasquale, *Tra antichi e moderni. Morale e retorica nel Seicento italiano*, Argo, Lecce 2003.
- HENDRIX Harald, *Traiano Boccalini fra erudizione e polemica. Ricerche sulla fortuna e bibliografia critica*, Leo S. Olschki, Firenze 1995.
- LANZA Maria Teresa, *La finestrina di Momo (passaggi e variazioni)*, in «Misure critiche», III, 1-2 (2004), pp. 27-36.
- LIMENTANI Uberto, *La satira*, Ricciardi, Milano-Napoli 1961.
- MELOSI Laura, PROCACCIOLI Paolo (a cura di), *Traiano Boccalini tra satira e politica*, Atti del convegno di studi (Macerata-Loreto 17-19 ottobre 2013), Leo S. Olschki, Firenze 2015.
- PINI Ilaria, *Ragguagli inediti di Traiano Boccalini*, in «Studi seicenteschi», XLIX, (2008), pp. 234-273.
- RIGONI Mario, *Una finestra aperta sul cuore*, in «Lettere italiane», XXVI, 4 (ottobre-dicembre 1974), pp. 434-458.
- SAPEGNO Maria Serena, *Il dialogo utopico e paradossale*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1984, vol. III, pp. 1002-1010.
- VARESE Claudio, *Traiano Boccalini*, Liviana editrice, Padova 1958.
- ZACCARO Vanna, *Arte dello stato e retorica in Traiano Boccalini*, Schena editore, Fasano 2002.

CHIARA ALLOCCA

Un male indispensabile: la menzogna in *La Reina Matilda* di Giovan Domenico Bevilacqua

*Come la porta dell'Ade mi riesce odioso quell'uomo
che una cosa nasconde nel cuore e un'altra ne dice.*
Omero, *Iliade*, IX, 312-313¹

Abstract

The aim of this work is to analyse the role of lie in Giovan Domenico Bevilacqua's *La Reina Matilda*, tragedy written in Spanish and published in Naples in 1597. After a short introduction on the meaning of the word in the philosophical tradition of the late Latin period (St. Augustine), and in the late 16th century, the attention shifts on the plot of the tragedy.

Beyond the moral implications of the lie, *La Reina Matilda* shows in its plot the key role of the lie in creating *other* worlds. Queen Matilda is unfairly accused of lascivious loves by her uncle, Conte di Tortosa, who wants to become king. His lies are fundamental to the development of the whole tragedy that, pursuant to the canons of the Italian Renaissance tragedy, with its Senecan roots, puts on display the link between the evil and the hunger for power along with its fatal consequences.

Obiettivo del lavoro è analizzare il ruolo della menzogna all'interno di *La Reina Matilda*, tragedia in cinque atti composta in lingua spagnola da Giovan Domenico Bevilacqua e pubblicata a Napoli nel 1597. Dopo una breve introduzione incentrata sul significato che la voce ha nella tradizione filosofica della tarda latinità (Sant'Agostino) e nel tardo Cinquecento, l'attenzione si concentra sulla trama dell'opera.

Al di là delle implicazioni morali della menzogna, la tragedia di Bevilacqua costituisce un emblematico esempio di come essa, nella sua accezione più negativa, possa essere il mezzo privilegiato per la costruzione di mondi *altri*. La menzogna infatti è il perno su cui si fonda il dramma che, in ossequio ai canoni della tragedia cinquecentesca italiana - principalmente di matrice seneciana - rappresenta il male indissolubilmente legato alla passione per il potere. La drammatica vicenda di Matilda che, rimasta orfana, è oggetto di un crudele piano di inganni e menzogne che suo zio, Conte di Tortosa, ordisce per diventare re, è paradigmatica della centralità che la menzogna acquisisce negli intrecci favoriti dalla tragedia tra la fine del Classicismo e il pieno Manierismo.

¹ OMERO, *Iliade*, a cura di G. Cerri, RCS Bur, Milano 2007, vol. I, p. 515.

La menzogna, forza motrice di ogni *fictio* letteraria, è il mezzo attraverso il quale l'autore, il «bugiardo autorizzato»² di Segre, nutre il suo processo creativo e dà vita alla sua opera. I personaggi bugiardi alimentano in modo significativo la macchina narrativa, poiché con il loro agire possono orientare in un senso o nell'altro le vicende della finzione di cui fanno parte e di cui spesso sono i protagonisti principali. Basti pensare a Odisseo, il «maestro della menzogna»³, che non solo occulta il vero ma si compiace della sua capacità di costruire racconti falsi, prestando grande attenzione a non lasciare prove che possano smontare i suoi racconti.⁴

Com'è noto, le basi della teorizzazione della menzogna nella cultura occidentale risalgono alla tarda latinità: figura di riferimento ineludibile è Sant'Agostino, che nel *De Mendacio*, composto nel 395 d. C., opera una prima classificazione tra le menzogne dette con la volontà di ingannare – *voluntas fallendi* ed eventualmente *voluntas nocendi* – e quelle che invece non hanno questo scopo.⁵

Consapevole della necessità di fugare possibili fraintendimenti, il vescovo di Ippona propone la sua definizione di menzogna – «mendacium est enuntiatio cum voluntate falsum enuntiandi» –⁶ e respinge apertamente, appoggiandosi sull'autorità delle Sacre Scritture che ammoniscono a non mentire in nessun caso,⁷ tutto ciò che si oppone alla verità.⁸

² «Il narratore è insomma un bugiardo autorizzato, per ciò che attiene all'opposizione vero/falso». SEGRE Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1999, p. 221.

³ LAVAGETTO Mario, *La cicatrice di Montaigne*, Einaudi, Torino 2002, p. 6.

⁴ A tal proposito Daenens arriva a definire la menzogna come «la malattia endemica del personaggio letterario». DAENENS Francine, *Encomium mendacii ovvero del paradossoso*, in F. Cardini (a cura di), *La menzogna*, Ponte alle Grazie, Firenze 1989, p. 100.

⁵ *De mend.* 4,5.

⁶ Se nel IV capitolo del *De mendacio* Sant'Agostino dichiara che un'affermazione falsa proferta con la volontà d'ingannare costituisce una menzogna, nel capitolo precedente egli sancisce che «mentisce poi sicuramente colui che nell'animo ha una cosa mentre a parole o con qualsiasi mezzo espressivo ne dice un'altra. Per questo si suol dire che il bugiardo è doppio di cuore, cioè ha due pensieri: uno quello che sa o ritiene come vero ma non ne parla, l'altro quello che invece del precedente profertisce con le labbra sapendo o congetturando che è falso». SANT'AGOSTINO, *La menzogna*, in Id., *Morale e ascetismo cristiano*, a cura di N. Cipriani et al., trad. it. a cura di C. Carena et al., Città nuova, Roma 2001, vol. III, p. 313.

⁷ SANT'AGOSTINO, *La menzogna*, cit., XXI, 42, p. 385; La ferma condanna della menzogna nelle Sacre Scritture è testimoniata in numerosi passi dell'Antico e del Nuovo Testamento;

Il magistero agostiniano sarà punto di riferimento, per uno dei più illustri rappresentanti della filosofia scolastica, San Tommaso, che darà nella sua *Summa Theologiae* nuova linfa all'idea della concezione binaria della menzogna articolando la suddivisione operata da Sant'Agostino in menzogna giocosa ed officiosa, da un lato, e perniciosa, dall'altro: se le prime due sono considerate peccato veniale, la terza è invece peccato mortale. Tale concezione verrà ripresa nell'ideologia gesuitica, che stabilirà una netta opposizione tra il *peccatum* – la menzogna maligna – e il *peccatillum* o *peccatum philosophicum*, ovvero la menzogna a fin di bene.⁹

Echi di queste dottrine giungono nitidamente nella letteratura spagnola della seconda metà del Cinquecento, che con formalizzazioni variegatissime le ripropone negli anni successivi al Concilio di Trento. Uno degli ambiti privilegiati per la loro rappresentazione sarà il teatro: i *círculos cerrados* diedero vita infatti a una produzione tragica con finalità didattiche, che affronta, principalmente nei collegi, temi religiosi ispirati alle Sa-

valgano al riguardo i seguenti esempi: *Esodo* 20, 16: «Non pronunciare falsa testimonianza contro il tuo prossimo»; *Esodo* 23, 7: «Ti terrai lontano da parola menzognera. Non far morire l'innocente e il giusto, perché io non assolvo il colpevole»; *Salmo* 101, 7: «Non abiterà nella mia casa chi agisce con inganno; chi dice menzogne non starà alla mia presenza»; *Proverbi* 12, 22: «Le labbra menzognere sono un abominio per il Signore, che si compiace di quanti agiscono con sincerità»; *Efesini* 4, 25: «Perciò, bando alla menzogna, dite ciascuno la verità al proprio prossimo perché siamo membra gli uni degli altri»; *Giacomo* 3, 14: «Ma se avete nel vostro cuore gelosia amara e spirito di contesa, non vantatevi e non mentite contro la verità»; *Apocalisse* 22, 15: «Fuori i cani, i fattucchieri, gli immorali, gli omicidi, gli idolatri e chiunque ama e pratica la menzogna».

⁸ Sulla menzogna in Sant'Agostino si veda BETTETINI Maria, *Breve storia della bugia, da Ulisse a Pinocchio*, Raffaello Cortina, Milano 2001, pp. 9-14.

⁹ Il problema della menzogna è affrontato nella *quaestio* 110 della *Summa Theologiae*. La categorizzazione della menzogna teorizzata dal grande aquinate resterà un punto cardine della cultura cattolica posttridentina. Paradigmatico al riguardo è l'esempio del *Confessionario general, luz y guía del cielo* del 1623 del carmelitano padre Antonio Vázquez, che distingue diversi tipi di menzogna (*jocosa, oficiosa, dañosa*) stabilendo la gravità del peccato in base alle intenzioni del bugiardo e al grado di offesa a Dio. Cfr. VÁZQUEZ ESPINOSA Antonio, *Confessionario general, luz y guía del cielo*, Juan González, Madrid 1623, p. 51v. Negli stessi anni, la nascente lessicografia monolingue testimonia inequivocabilmente la centralità di San Tommaso nella definizione del lemma: nell'entrata *mentir* del *Tesoro de la lengua castellana* (1611), Sebastián de Covarrubias ricorda che «los santos y los doctores tratan largamente la materia de mendacio, a ellos me remito». COVARRUBIAS Y OROZCO Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, a cura di I. Arellano, R. Zafra, Iberoamericana, Madrid 2006, p. 1272.

cre Scritture o alle esperienze dei celebri martiri del Cristianesimo delle origini.¹⁰

Lo stesso intento moralizzante è condiviso da Giovan Domenico Bevilacqua, che compone *La Reina Matilda*, tragedia in lingua spagnola divisa in cinque atti e pubblicata a Napoli da Felice Stigliola nel 1597, in una corte profondamente ispanizzata come quella di Matteo di Capua. La tragedia, preceduta da una dedica di Alessandro Pera a doña Juana Pacheco - principessa di Conca in quanto moglie di Matteo di Capua - ci offre in concreto un interessante prototipo di *mendax*¹¹ di agostiniana memoria: doppio, bugiardo e sleale, il Conte di Tortosa ordisce un crudele piano di inganni e menzogne ai danni della sua giovane nipote Matilda, mosso dall'obiettivo di diventare re.

L'accusa del Conte ai danni dell'innocente Matilda si fonda infatti su una menzogna sostanziale: l'attribuzione alla giovane nipote di atteggiamenti impudichi è falsa e costruita con il proposito di procurarne la morte.¹² Egli mette in pratica il suo piano esercitando la sua *ars mentiendi* in due fasi: da un lato costruisce una bugia verosimile ingabbiando Matilda, dall'altro nasconde la verità in sprezzo alle inevitabili conseguenze nefaste delle sue azioni.¹³ Animato da una fortissima *voluntas nocendi*, il Conte ha dunque ben presente che non potrà limitarsi ad una qualunque bugia per ottenere il regno: egli lavorerà al suo scopo per tutta la durata della tragedia tessendo la sua tela, corrompendo, eliminando prove e testimoni.

L'autore ambienta la sua storia in una Spagna animata dalle battaglie per la *Reconquista* e più precisamente nella parte nord-orientale, ovvero la Tar-

¹⁰ HERMENEGILDO Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Planeta, Barcelona 1973, pp. 67-69.

¹¹ Sant'Agostino distingue nel *De vera religione* (33, 61) tra *mentiens*, colui che inganna, e *mendax*, il mentitore: «Mente chi vuol sembrare ciò che non è, ma chi, senza volerlo, è ritenuto altro da ciò che è, non mente, ma inganna soltanto. Perciò si distingue dal mentitore chi dà luogo a inganno, perché in ogni mentitore c'è la volontà di ingannare, anche se non gli si crede, mentre non si può dire ingannatore chi non inganna». SANT'AGOSTINO, *La Menzogna*, cit., p. 302. Weinrich chiarisce ulteriormente questo aspetto: «la menzogna si ha solo là dove il 'parlare diversamente' è accompagnato da una cosciente intenzione di ingannare». WEINRICH Harald, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, trad. it. a cura di P. Barbon, I. Battafarano, L. Ritter Santini, il Mulino, Bologna 1976, p. 137.

¹² BEVILACQUA Giovan Domenico, *La Reina Matilda*, Felice Stigliola, Napoli 1597, pp. 16-18.

¹³ «Nella bugia si possono distinguere due momenti: l'occultamento della verità e la costruzione di un racconto falso». LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne*, cit., p. 7.

raconense, la provincia della *Hispania*,¹⁴ assieme alla Betica, più romanizzata della Penisola iberica.

Morto in battaglia contro i mori il re di Tarragona, la giovane Matilda eredita il regno e rifiuta di sposarsi con suo zio, il Conte di Tortosa, che aspira a diventare re. La regina, infatti, desidera sposare Otozer, il generale degli avventurieri dell'esercito cristiano che combatteva in Andalusia contro i mori e che aveva vendicato la morte del re suo padre uccidendo nella stessa battaglia il suo assassino. In un primo momento il Conte, deciso ormai a diventare re, pensa di avvelenare Matilda e a questo scopo invia a Tunisi un fisico arabo per procurarsi il veleno; a causa del ritardo di quest'ultimo è costretto a cambiare piano e l'accusa di amori lascivi con il cortigiano Fisberto.

Tuttavia il Conte, per portare a compimento il suo piano, si rende conto di non essere in grado di costruire da sé tutto il castello di menzogne: per farlo deve servirsi di alcuni complici, una su tutti Elvira, cameriera della regina.¹⁵ Ella diviene una facile preda per il Conte¹⁶ che, promettendole di sposarla alla morte di Matilda e di farla diventare regina, la convince ad ingannare a sua volta il malcapitato Fisberto - protagonista inconsapevole di un'azione nell'azione - che con una scusa è nascosto da Elvira sotto il letto della sovrana. Se è vero che «una bugia perfetta, ben costruita [...] non può essere riconoscibile»¹⁷ perché quasi sempre verosimile, è perfettamente plausibile, agli occhi di Fisberto, che Elvira si sia innamorata di lui; ciò lo fa cadere in una trappola che lo porterà ad una morte veloce per mano del Conte.

Pur sapientemente ordita, la menzogna del Conte non è perfetta: essa lascia irrimediabilmente spazio a delle crepe rappresentate dai testimoni oculari che egli si lascia alle spalle nel suo cammino per la conquista del trono. E se, come ricorda Lacan, bisogna sapere «bougrement de choses pour con-

¹⁴ Come puntualmente sottolineato da Encarnación Sánchez García, tale denominazione in riferimento all'antica suddivisione romana della Penisola iberica era ancora frequente nel Cinquecento. Cfr. SÁNCHEZ GARCÍA Encarnación, *Sotto lo sguardo di Nebrija. Libri ispanici e teatro in castigliano alla corte dei di Capua-Pacheco*, in A. Zezza (a cura di), *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento. Studi su Matteo di Capua Principe di Conca*, Officina Libreria, Napoli 2019, in corso di stampa.

¹⁵ «pues sin ella/ no había poder pensar de hazer algo». BEVILACQUA, *La Reina Matilda*, cit., p. 21.

¹⁶ «d'ella me ha sido menester valerme/ como buen caçador valer se suele/ de ceñuelo con que del aire haze/ baxar a tierra halcón ado lo tomen». BEVILACQUA, *La Reina Matilda*, cit., p. 21.

¹⁷ LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne*, cit., p. 31.

struire un mensonge qui tient»,¹⁸ né il Presidente del Consiglio Supremo – uomo di legge che assume una funzione regolatrice all'interno del dramma –¹⁹ né altri personaggi come Suero, Brisenda, Américo e Gómez, che pure cercano in ogni modo di cambiare le sorti della loro sovrana ingiustamente carcerata, ne conoscono abbastanza per smontare le bugie del Tortosa in tempo per salvare Matilda.

Infatti, nel momento in cui il Conte vede sgretolarsi il suo castello di bugie, a causa della confessione di Elvira in punto di morte, compie un ultimo atto di ritorsione contro colei che aveva osato rifiutarlo: sebbene Matilda fosse stata dichiarata innocente dal Presidente del Consiglio Supremo e vendicata da Otojer che aveva ucciso in duello il Conte, poche ore dopo muore tra lo sgomento generale, avvelenata dal corrotto Merino, anch'egli vittima degli inganni del Conte.

È importante sottolineare che le vicende narrate non traggono in inganno i lettori, né tantomeno gli spettatori – o presunti tali, visto che ad oggi non ci sono pervenute testimonianze evidenti della rappresentazione di quest'opera –²⁰ ma esclusivamente i personaggi del dramma. Il lettore/spettatore infatti ha chiara fin dall'inizio la situazione: nella scena che apre la tragedia Matilda risulta già «detenida y presa»²¹ ed è vicinissima all'essere condannata. Il Conte di Tortosa, nella II scena del I atto, dà una inoppugnabile conferma, in un lungo monologo di 224 versi, del suo piano malevolo. La scena si svolge infatti nel giorno della scadenza del termine di due mesi concordato per trovare prove o testimoni a favore dell'innocenza di Matilda o cavalieri disposti a sfidare a duello suo zio.

Il Conte è un personaggio superbo e codardo, opportunista, cospiratore e avido di potere: profondamente convinto dell'efficacia dei mezzi che la natu-

¹⁸ Traggio la citazione da LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne*, cit., p. 24.

¹⁹ Cfr. SÁNCHEZ GARCÍA, *Sotto lo sguardo di Nebrija*, cit.

²⁰ Quello di *La Reina Matilda* non è un caso isolato: molte tragedie cinque e secentesche furono scritte soltanto per la lettura. La scrittura tragica è infatti nel corso del Cinquecento italiano concepita per una fruizione primariamente – se non unicamente – cortigiana e che solo in isolati casi travalica i confini delle corti arrivando a calcare le scene teatrali, ciò che determina una diffusione inevitabilmente limitata. Al riguardo si veda CARTA Ambra, *La morte tragica nel Cinquecento. Poetiche a confronto in Trissino e Tasso*, ETS, Pisa 2018, pp. 11-15.

²¹ BEVILACQUA, *La Reina Matilda*, cit., p. 3.

ra ha donato all'uomo – «entendimiento y ánimo elevado» –²² per essere signore non solo di tutte le specie animali ma anche per poter regnare su altri uomini,²³ egli incarna la perversione e la malignità, condizioni dell'animo del Conte che Bevilacqua ripetutamente evoca.²⁴ Nella scena citata poc' anzi infatti, il Tortosa sostiene che chiunque non approfitti degli altri, dimostra di non avere ingegno e di essere quindi al pari delle bestie:

Quien puede y no procura d'ensalzarse
y en señorío aventajar a otros
mas contento se queda en el estado
que se traxo al nacer de su fortuna,
bien se puede dezir que no merece
haver nacido de hombre entre los hombres,
mas de animal entre animales [...]
[...] También yo digo
qu'este o ingenio no tiene o, si lo tiene,
el tenello no es más que no tenello.
[...] forçar se puede la ley para reinar.²⁵

Le parole del Tortosa, in cui sembrano riecheggiare le riflessioni del Machiavelli del XVIII capitolo del *Principe*,²⁶ dimostrano come la morale evangelica individuale e quella politico-sociale siano indissolubilmente intrecciate in questo dramma. La presenza così ingombrante di un personaggio che il lettore giudica come negativo dal punto di vista etico perché, ricordiamo, in grado di condurre sua nipote alla morte attraverso innumerevoli menzogne pur di regnare, è sintomatica della rilevanza che assunsero nella

²² BEVILACQUA, *La Reina Matilda*, cit., 15.

²³ Cfr. BEVILACQUA, *La Reina Matilda*, cit., p. 15.

²⁴ Cfr. HERMENEGILDO Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, cit., p. 424.

²⁵ BEVILACQUA, *La Reina Matilda*, cit., pp. 14-15 e 19.

²⁶ «Quanto sia laudabile in uno principe mantenere la fede e vivere con integrità e non con astuzia, ciascuno lo intende; nondimanco si vede, per esperienza ne' nostri tempi, quelli principi avere fatto gran cose, che della fede hanno tenuto poco conto, e che hanno saputo con l'astuzia aggirare e' cervelli degli uomini; e alla fine hanno superato quelli che si sono fondati in sulla lealtà. Dovete, adunque, sapere come sono dua generazioni di combattere: l'uno con le leggi, l'altro con la forza: quel primo è proprio dell'uomo, quel secondo è delle bestie: ma perché el primo molte volte non basta, conviene ricorrere al secondo. Pertanto, a uno principe è necessario sapere bene usare la bestia e l'uomo». MACHIAVELLI Niccolò, *Il Principe*, a cura di V. Branca, Mondadori, Milano 1994, p. 76.

società tardorinascimentale le teorie di Machiavelli; a esse Bevilacqua contrappone però immediatamente la morale cristiana attraverso il personaggio di Matilda che, lungi dal cadere nel disprezzo, nell'odio o nel risentimento verso il Conte, sceglie di affidarsi totalmente alla volontà divina, unica e sola certezza. Siamo di fronte, quindi, ad un antagonismo manicheo tra bene e male, tra verità e menzogna, strade parallele profondamente diverse a cui il nostro autore non permette mai di incrociarsi, se non per evidenziarne l'assoluta inconciliabilità.

Il Conte si sente dunque autorizzato ad usare la forza per conquistare il potere politico: egli, che ha nelle vene il nobile sangue dei re goti,²⁷ regnanti nella Penisola iberica prima dell'arrivo dei mori (711 d. C.), ritiene necessario utilizzare «diligencia, ingenio y astucia»²⁸ per diventare re.

La II scena del I atto ha un ruolo chiave per l'analisi del personaggio del Conte, la cui natura maligna emerge nitidamente dai suoi pensieri e dalle sue parole: egli dichiara che probabilmente il veleno arrivato con ritardo da Alessandria d'Egitto potrà servirgli in futuro «para otro efeto».²⁹ Fermamente convinto di essere riuscito nel suo intento di far condannare Matilda, con questa affermazione il Conte lascia intendere che, una volta conquistato il trono, la sua malvagità non avrà fine. Ciò appare particolarmente rilevante alla luce di quanto si legge poco dopo: il Tortosa, amareggiato dall'atteggiamento del Presidente del Consiglio (a suo modo di vedere troppo indulgente nei confronti di Matilda), si ripromette di ricambiare la stessa considerazione dimostratagli.³⁰

Riguardo al personaggio del Conte, è opportuno sottolineare che, fatta eccezione per il Presidente del Consiglio Supremo – uomo di legge al di sopra delle parti che sembra ispirato in ideali figure giuridiche del Regno di Napoli –³¹, il Tortosa è l'unico a cui Bevilacqua non dà un nome proprio,

²⁷ «yo que de Reyes soy hijo y hermano,/ de Reyes de la sangre generosa/ de los famosos Godos». BEVILACQUA, *La Reina Matilda*, cit., p. 16.

²⁸ BEVILACQUA, *La Reina Matilda*, cit., p. 16.

²⁹ BEVILACQUA, *La Reina Matilda*, cit., p. 18.

³⁰ «Mas de salir yo tengo con mi intento/ y assí tendré con él la misma cuenta/ qu'él comigo ha tenido». BEVILACQUA, *La Reina Matilda*, cit., p. 21.

³¹ Alfredo Hermenegildo, nel suo studio dedicato alla tragedia nel Rinascimento spagnolo, presenta il personaggio del Presidente come un prototipo di rappresentante delle istituzioni

come se, svincolandolo da un'identità ben definita, avesse voluto rafforzare la sua natura doppia e malevola. Questo alone d'indeterminatezza che avvolge la figura del Tortosa risalta ancor più se lo confrontiamo con la ricchezza di attributi e perifrasi che Bevilacqua associa al condottiero Otoget, incarnazione del perfetto cavaliere, nobile d'animo e fiducioso nella Provvidenza.³²

Nel sogno di Brisenda, allegoria dell'intera vicenda, il Conte è rappresentato come un terribile drago che corrompe l'aria attraverso velenose fiamme lanciate dagli occhi e dalla ripugnante bocca (*hedionda boca*): lo strumento, appunto, del bugiardo. Matilda viene strappata dalle grinfie del drago da «un animoso y fuerte león»,³³ che per salvarla uccide la bestia; nella IV scena del II atto infatti Otoget si offrirà di sfidare a duello il Conte e lo ucciderà poco dopo. Non è difficile scorgere in questa rappresentazione allegorica dei personaggi un possibile rimando intertestuale alla «visione della donna e del drago», titolo con cui si apre il capitolo 12 dell'*Apocalisse*, in cui compare, contrapposto alla donna, un enorme drago rosso combattuto da Michele e dai suoi angeli. Il valoroso Otoget potrebbe ben corrispondere a Michele, il «campione di Dio», e Tortosa sarebbe dunque Satana - in ebraico l'«accusatore» - che si fa scherno della verità per condurre un'innocente alla morte attraverso la menzogna: così come alla fine del dramma, infatti, anche nel sogno premonitore di Brisenda la giovane donzella, coperta di un «hábito sencillo cual nieve blanco»,³⁴ simbolo della sua innocenza, muore avvelenata senza possibilità di essere soccorsa.

Parallelamente a questa interpretazione, va aggiunto comunque che la figura del drago non doveva essere del tutto estranea a Bevilacqua, al quale potrebbe essere giunta l'eco di una suggestione rinascimentale, epoca in cui esso è spesso accostato alla figura della dea Pallade come custode della castità: estremamente significativo al riguardo è il numero 22 degli *Emblematum*³⁵ di Andrea Alciato, che reca il titolo *Custodienda virgines* e rappresenta

municipali del Rinascimento italiano. Cfr. HERMENEGILDO, *La tragedia en el Renacimiento español*, cit., p. 426.

³² Cfr. BEVILACQUA, *La Reina Matilda*, cit., pp. 34-35 e 77-78.

³³ BEVILACQUA, *La Reina Matilda*, cit., p. 12.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ ALCIATO Andrea, *Viri Clarissimi D. Andreae Alciati Iurisconsultiss. Mediol. Ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum Emblematum Liber*, Steyner, Augusta

appunto un drago posto ai piedi della dea a protezione degli inganni d'amore.

A conferma di ciò Sebastián de Covarrubias, cogliendo appieno l'ampiezza di significati attribuiti a questa creatura, segnala alla voce *dragón* del suo *Tesoro* che esso «Es consagrado a Palas por el recato que deben tener las doncellas en guardar su castidad». ³⁶

A proposito della calunnia subita da Matilda, Bevilacqua stabilisce poco dopo una similitudine tra la storia della giovane sovrana e quella di un'altra donna, una «inocente y casta hebreas», ³⁷ incolpata per il suo stesso crimine. Si tratta presumibilmente dell'episodio narrato nell'Antico Testamento (*Daniele* 13): Susanna, giovane donna ebrea ³⁸ accusata ingiustamente di impudicizia da due giudei di Giuda, fu liberata dal profeta che, illuminato dal Signore, colse in fallo i bugiardi accusatori chiamandoli a testimoniare separatamente.

Bevilacqua non cita direttamente il passo biblico ma introduce la similitudine attraverso queste parole:

Como ya la inocente y casta hebreas
del mentiroso crimen de impudica
libraste, y de la muerte aparejada,
assí libra Señor esta, que tuya
hechura es como aquella, y qu'es no menos
de aquella (como sabes) casta y pura. ³⁹

La funzione essenziale della menzogna all'interno del dramma si riflette palesemente nella sfera linguistica: per quanto riguarda l'aspetto lessicale, rilevante è il frequente uso dei sostantivi *engaño* e *mentira* e dei verbi *engañar* e *mentir*, reiteratamente proposti lungo tutta la tragedia.

A tal proposito è importante segnalare che in alcune scene la concentrazione del termine *engaño* nelle sue diverse flessioni verbali e aggettivali è

1531, p. 79. L'opera di Alciato ebbe grandissima risonanza in Italia e nel resto d'Europa: ciò diede nuova linfa al genere medievale degli emblemi, contribuendo a una sua notevole fioritura nel Cinque e Seicento.

³⁶ COVARRUBIAS Y OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana*, cit., p. 731.

³⁷ BEVILACQUA, *La Reina Matilda*, cit., p. 14.

³⁸ «I suoi genitori, che erano giusti, avevano educato la figlia secondo la legge di Mosé». *Dn*, 13, 3.

³⁹ BEVILACQUA, *La Reina Matilda*, cit., p. 14.

particolarmente significativa, determinando frequenti figure etimologiche e polittoti. È il caso della VI scena del II atto, in cui Elvira, ingannatrice e ingannata, dichiara:

D'haver yo visto como el cruel Conde
por engañar y deshonorada muerte
procurar a la Reina mi señora
a mí engañó primero.⁴⁰

Ancor più emblematica in questo senso risulta essere la VI scena del III atto, in cui Matilda, che in tutta la tragedia ha un numero esiguo di battute, proclama con forza la sua innocenza e al contempo si rimette totalmente alla volontà di Dio:

Injusta acusada de inventada culpa,
cudicia, ambición, astucia, engaño,
a juicio engañado m'entregaron.
Engáñense los hombres a sí mismos,
engáñense los unos a los otros,
qu'engañar no se puede el que tan claro
todo le ve debaxo de la tierra
como en los altos cielos estrellados.⁴¹

Come si vede, all'aspetto retorico Bevilacqua concede una notevole importanza; nei versi citati emerge l'uso abbondante di figure quali l'asindeto ("cudicia, ambición, astucia, engaño"), l'anafora ("engáñense", "engáñense"), la figura etimologica ("engañar", "engañado", "engáñense", "engáñense", "engañar"), l'antitesi ("debaxo"/"altos", "tierra"/"cielos").

La presenza nel dramma di temi riconducibili alla corrente del machiavellismo, comuni a non poche tragedie contemporanee,⁴² è sintomatica del profondo interesse mostrato dalla società di antico regime verso la riflessione

⁴⁰ BEVILACQUA, *La Reina Matilda*, cit., p. 69. A distanza di quattro versi il verbo e il sostantivo si ripetono altre due volte, per un totale di quattro voci appartenenti allo stesso campo semantico in tredici versi.

⁴¹ BEVILACQUA, *La Reina Matilda*, cit., p. 96.

⁴² Cfr. FERRONI, *Storia della letteratura italiana II. Dal Cinquecento al Settecento*, Einaudi, Milano 1991, pp. 293-294.

sulla ragion di Stato:⁴³ se da un punto di vista religioso (sia in area cattolica che protestante) si condanna l'opera di Machiavelli – nel 1559 tutte le sue opere compaiono nell'*Indice dei libri proibiti* –, in un'ottica politica vengono giustificati il cinismo, la doppiezza, la malvagità.⁴⁴

La tragedia di Bevilacqua risulta essere, in un certo senso, figlia di un'epoca profondamente segnata da sentimenti e ideali contrastanti. L'intento moralizzante dell'opera, in linea con gli obiettivi della riforma cattolica posttridentina, emerge dalla presenza di due modelli antitetici: da un lato il personaggio di Matilda che, come abbiamo visto, affronta il suo destino con atteggiamento remissivo e fiducioso verso la divina Provvidenza;⁴⁵ dall'altro quello opposto del Conte, la cui condotta è rivelatrice dell'agire comune dell'uomo di potere esemplificato all'inizio del XVI secolo da Machiavelli.⁴⁶

La Reina Matilda condivide con molte delle tragedie contemporanee di stampo classico – una su tutte il *Torrismondo* di Tasso (1587) – l'assenza di azioni rapide e di frequenti scambi di battute: le scene sono caratterizzate da lunghi monologhi in cui i personaggi fungono da narratori delle vicende, assumendo un atteggiamento grave e solenne e risultando perlopiù statici. Se nel dramma tassiano il conflitto tra amore e amicizia e successivamente il tema dell'incesto muovono lo scorrere del ritmo scenico, nella tragedia di Bevilacqua, come si è visto, è la menzogna del Conte a far girare gli ingranaggi del dramma e a permettere il lento susseguirsi delle scene. L'idillio amoroso tra Matilda e Otoger e il lieto fine che sembrano configurarsi alla

⁴³ A tal proposito non si può non citare Giovanni Botero, che nel 1589 pubblicò a Venezia presso i Gioliti il fortunato trattato politico *Della ragion di stato*.

⁴⁴ Cfr. FERRONI, *Storia della letteratura italiana II*, cit., pp. 195-196.

⁴⁵ Secondo Hermenegildo «Matilda es la personificación de la bondad cristiana. Es la realización más exacta del mandato evangélico de perdonar y amar a quien nos ha agraviado». HERMENEGILDO, *La tragedia en el Renacimiento español*, cit., p. 422.

⁴⁶ Com'è noto l'opera di Machiavelli fu a più riprese aspramente criticata da quanti nel corso dei secoli lo accusarono di celebrare atteggiamenti dispotici. Tuttavia non mancò chi intese difendere il suo realismo filosofico-politico: Francis Bacon ricorda che «Machiavelli e gli altri scrittori come lui...senza infingimenti dicono quello che gli uomini di solito fanno, non quello che debbono fare». BACON Francis, *De dignitate et augmentis scientiarum (On the proficience and Advancement of learning)*, in Id., *Scritti filosofici*, a cura di P. Rossi, Utet, Torino 1975, p. 302.

morte del Conte sono solo una fugace illusione: l'inganno decisivo di Tortosa, quello che di fatto condanna a morte la regina, non solo determina il finale del dramma ma sancisce l'appartenenza di *La Reina Matilda* al genere tragico.

La menzogna, indissolubilmente legata alla cattiva ambizione del Conte di Tortosa, risulta essere, all'interno di *La Reina Matilda*, un male indispensabile, che alimenta significativamente il testo drammatico, elevandosi a pilastro essenziale dell'intera tragedia.

Bibliografia

- SANT'AGOSTINO, *La menzogna*, in Id., *Morale e ascetismo cristiano*, a cura di N. Cipriani et al., trad. it. a cura di C. Carena et al., Città nuova, Roma 2001.
- ALCIATO Andrea, *Viri Clarissimi D. Andreae Alciati Iurisconsultiss. Mediol. Ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum Emblematum Liber*, Steyner, Augusta 1531.
- BACON Francis, *De dignitate et augmentis scientiarum (On the proficience and Advancement of learning)*, in Id., *Scritti filosofici*, a cura di P. Rossi, Utet, Torino 1975.
- BETTETINI Maria, *Breve storia della bugia, da Ulisse a Pinocchio*, Raffaello Cortina, Milano 2001.
- BEVILACQUA Giovan Domenico, *La Reina Matilda*, Felice Stigliola, Napoli 1597.
- CARTA Ambra, *La morte tragica nel Cinquecento. Poetiche a confronto in Trissino e Tasso*, ETS, Pisa 2018.
- COVARRUBIAS Y OROZCO Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, a cura di I. Arellano, R. Zafra, Iberoamericana, Madrid 2006.
- DAENENS Francine, *Encomium mendacii ovvero del paradosso*, in F. Cardini (a cura di), *La menzogna*, Ponte alle Grazie, Firenze 1989.
- FERRONI Giulio, *Storia della letteratura italiana II. Dal Cinquecento al Settecento*, Einaudi, Milano 1991.
- HERMENEGILDO Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Planeta, Barcelona 1973.
- LAVAGETTO Mario, *La cicatrice di Montaigne*, Einaudi, Torino 2002.
- MACHIAVELLI Niccolò, *Il Principe*, a cura di V. Branca, Mondadori, Milano 1994.
- OMERO, *Iliade*, a cura di G. Cerri, RCS Bur, Milano 2007, voll. II.
- SÁNCHEZ GARCÍA Encarnación, *Sotto lo sguardo di Nebrija. Libri ispanici e teatro in castigliano alla corte dei di Capua-Pacheco*, in A. Zezza (a cura di), *Arti e*

Un male indispensabile: la menzogna in *La Reina Matilda* di Giovan Domenico Bevilacqua

lettere a Napoli tra Cinque e Seicento. Studi su Matteo di Capua Principe di Conca, Officina Libraria, Napoli 2019, in corso di stampa.

SEGRE Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1999.

VÁZQUEZ ESPINOSA Antonio, *Confessionario general, luz y guía del cielo*, Juan González, Madrid 1623.

WEINRICH Harald, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, trad. it. a cura di P. Barbon, I. Battafarano, L. Ritter Santini, il Mulino, Bologna 1976.

SEZIONE 1: LETTERATURE

Forme Letterarie

SIMONE ARAMU

L'abisso del patriarca: l'illusione della genitorialità in *Who's Afraid of Virginia Woolf?*

Abstract

In *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, the compulsory parenthood of a sterile couple is crucial to negotiating the characters' identity. I intend to demonstrate how the play itself is based on the tension generated within an apparently ordinary couple. The trauma pestering the protagonists, Martha and George, is caused by the experience of lack and absence, which, like a black hole, engulfs the spouses in a climax ending up in the death of their non-existing son.

Therefore, I aim at exploring the reasons why Martha and George, as a consequence of social and cultural pressures "create" their imaginary son, the latter is, in fact, necessary to get the social acceptance and the public respectability they need in order to carve out their own space within the normative social hierarchy.

This non-existing son can be regarded as the (de/) personification of the source of the trauma, which is lack. Thereby, the absence/presence of the son serves as a mask that ensures a delusive condition of survival both in the private and in the public sphere. Jim, as a product of his non-parents' madness and the despair, symptomizes a process of dissimulation of their inner sense of unsuitableness to the social paradigms that regulate the construction of publicly recognized identities and roles.

In *Who's Afraid of Virginia Woolf?* di Edward Albee, la questione della genitorialità obbligatoria all'interno di una coppia sterile, come quella rappresentata, è punto cruciale nella negoziazione delle identità. È mia intenzione dimostrare come la stessa opera sia basata sulla tensione che nasce in una dimensione sommessamente ma visceralmente traumatica. Il trauma che affligge Martha e George, i due protagonisti, è provocato dall'esperienza della mancanza e dell'assenza, che inghiottisce i protagonisti come un buco nero in un vorticoso climax che culmina in una tragedia surreale: la morte del loro figlio inesistente. È dunque mio obiettivo esplorare come la pressione sociale percepita da Martha e George li conduca alla creazione di un figlio immaginario per fornire loro l'accettazione sociale e rispettabilità di cui necessitano, conseguentemente collocandoli all'interno di una gerarchia sociale normativa. La mancanza, dunque, in quanto fonte del trauma, trova la sua (dis)personificazione nella presenza/assenza fantasmatica di un figlio inesistente, che agisce come una maschera che assicura un'illusoria condizione di sopravvivenza all'interno della sfera privata e di quella pubblica. Jim, frutto della follia e della disperazione condivisi da Martha e George, è sintomo di un quieto processo di dissimulazione del proprio senso di inadeguatezza ai paradigmi normativi della costruzione dell'identità che sfocia nell'autodistruzione e nella visione allucinatoria.

*Who's Afraid of Virginia Woolf?*¹ di Edward Albee debutta a Broadway nel 1962, ed è ritenuta una delle poche opere teatrali statunitensi riconducibili al teatro dell'assurdo. Nella sua *pièce*, Albee sfrutta i rancori e la disperazione di una coppia sposata del New England per mostrare come il modello familiare americano, uno degli elementi ideologicamente fondanti della nazione, possa diventare la causa di squilibri e psicosi collettive.

Al centro della scena c'è una famiglia non genitoriale e perciò stesso non convenzionale. Martha e George, i protagonisti, reciprocamente vittime e carnefici, offrono un riflesso distorto e malato della famiglia eteronormativa, confrontandosi nell'arco di una notte con le loro stesse bugie e con i due ospiti, i co-protagonisti Nick e Honey, novelli sposi e proiezione degli standard familiari normativi. La chiave di lettura che propongo intende dimostrare come i principi eteronormativi che permeano l'ideale collettivo di famiglia siano, in *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, la fonte di un costante stato traumatico che ingurgita i protagonisti conducendoli a una reciproca lotta per il potere domestico, con l'auspicio di conseguire in un secondo momento la tanto desiderata inclusione nel tessuto sociale. I personaggi dell'opera sono costantemente impegnati in uno scambio di violenze sia fisiche che psicologiche, che hanno lo scopo (per quanto illusorio) di produrre una negoziazione dei ruoli di potere, o di determinare, in ultima analisi, il loro completo inserimento all'interno di una struttura gerarchica. L'analisi si articola in due punti principali: in un primo momento viene esplorata la rappresentazione della tensione fra maschilità normativa ed egemone e le maschilità altre nell'opera, sia in rapporto alla mentalità borghese statunitense degli anni sessanta, sia come metafora di rapporti di potere più grandi, intesi su un livello politico e sociale. In un secondo momento viene prestata attenzione al tema dell'assenza in relazione alla condizione di genitorialità mancata della coppia protagonista. Quest'ultima questione è un punto centrale sia per quanto riguarda il tema del trauma vissuto dalla coppia, sia per quanto riguarda il modo in cui il potere patriarcale viene rappresentato e messo in discussione dalla *pièce*. Saranno utili a questo proposito le riflessioni sul potere osceno di Slavoj Žižek, che nell'assenza e nella rimozione vede la fonte stessa del potere.²

¹ ALBEE Edward, *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, Penguin Books, London 1970.

² ŽIŽEK Slavoj, *The Parallax View*, The MIT Press, Massachusetts 2004, p. 365.

Le relazioni interpersonali dei protagonisti del dramma si articolano unicamente all'interno di un salotto di una casa del New England, luogo simbolico della domesticità e della realtà familiare. Qui prendono luogo dinamiche di dominazione e negoziazione dei poteri all'interno della gerarchia familiare di impronta patriarcale. I ruoli di dominio che ne conseguono sono instabili, e si alternano fra i personaggi maschili e quelli femminili.

La famiglia ritratta da Albee è proiezione della realtà sociale in cui è inserita, in una sorta di relazione tra microcosmo e macrocosmo: le relazioni gerarchiche che si affermano nell'ambiente domestico riflettono quelle consolidate all'interno della sfera pubblica (nelle scuole, nella politica, nelle forze armate, etc.). Queste relazioni di potere si articolano sia attraverso i ruoli di chi detiene il potere e chi lo subisce, sia attraverso i ruoli di genere e generazionali.³

Il contesto storico e sociale in cui si inserisce l'azione di *Who's Afraid of Virginia Woolf?* è quello degli Stati Uniti durante gli anni Sessanta. Le pressioni sociali eteronormative, messe in scena come atti di atrocità studiate e legittimate, portano in un climax di violenza e spaesamento sempre più intensi alla pazzia di Martha e George, conducendoli in una dimensione di alienazione e de-umanizzazione, dal momento che i due si sentono perennemente minacciati dal pericolo dell'esclusione sociale. La vita coniugale è presentata come precaria e senza senso, come a sottolineare l'inutilità e l'insensatezza degli standard stessi imposti da una società patriarcale come quella Americana del secondo dopoguerra.⁴ Questo tipo di disagio di cui soffrono i due protagonisti si manifesta in più modi. Oltre alle ripetute violenze verbali e talvolta fisiche di cui sono reciproche vittime Martha e George, esso prende la forma di una memoria labile e confusa, che rimuove se stessa e impedisce ai ricordi di affiorare, come una sorta di meccanismo di autodifesa dallo stesso trauma che nega se stesso.⁵

³ Cfr. FARREL Betty G., *Family: The Making of an Idea, an Institution, and a Controversy in American Culture*, Westview Press, Boulder 1999, p. 8.

⁴ ROUDANÉ Matthew, *Who's Afraid of Virginia Woolf?: Toward the Marrow*, in S. Bottoms (a cura di), *The Cambridge Companion on Edward Albee*, Cambridge University Press, New York 2005, p. 54.

⁵ Cfr. HUMPHREY Michael, *The Politics of Atrocity and Reconciliation: From terror to trauma*, Routledge, London-New York 2002, p. 104.

Il padre di Martha, che rappresenta la generazione più anziana, lotta per il mantenimento dello status quo e dei principi fondanti del patriarcato. Egli, nella sua posizione di rettore dell'università di New Carthage (New England), esemplifica alcuni dei punti cardine dell'ideologia patriarcale, ovvero il controllo del territorio e la possibilità di gestire le persone a lui subalterne, anche attraverso l'esercizio dei temi tipici della mascolinità convenzionale, che fanno riferimento esplicito all'importanza della prestanza fisica e alla capacità di lottare e dominare i più deboli: ⁶

- MARTHA: And Daddy built this college... I mean, he built it up from what it was.... it's his whole life. He *is* the college. [...] The college is him.⁷
- MARTHA: [...] It was war time, and Daddy was on this physical fitness kick... Daddy's always admired physical fitness... says a man is only part brain... he has a body, too, and it's his responsibility to keep both of them up... you know?⁸

Un altro fondamentale fattore perché questa forma di potere, detenuta simbolicamente dagli uomini, si riproduca è la capacità e l'atto stesso del procreare. Il potere patriarcale investe l'uomo nel momento in cui egli è padre e marito. Motivo, questo, per cui le figure di George e di suo suocero collidono, in una degradazione progressiva ma inesorabile della posizione di George. L'autorità che deriva dall'età, da una parte, e la genitorialità dall'altra, si incontrano nella composizione dell'immagine simbolica dell'individuo ideale dominante, sia nella sfera familiare che in quella sociale: l'uomo, padre e marito e, in quanto tale, deputato all'esercizio del potere e del controllo sulla moglie e sulla prole. Ogni identità maschile alternativa a quella ideale e rispettabile sia dentro che fuori dal contesto familiare cade inevitabilmente nell'ostracismo sociale.⁹

Matrimonio e paternità sono gli strumenti che forniscono all'uomo l'opportunità di provare la sua mascolinità tramite la dominazione sulla don-

⁶ Cfr. FARREL, *Family* cit., pp. 139-41.

⁷ ALBEE, *Who's Afraid of Virginia Woolf?* cit., p.52.

⁸ Ivi, p. 39.

⁹ KANN Mark E., *A Republic of Men*, New York University Press, New York and London 1998, pp. 80-82.

na e sui figli, trasformando così l'intero nucleo familiare in uno specchio della relazione fra governanti e popolo.

L'erede e l'eredità costituiscono un ulteriore concetto chiave all'interno della costituzione del patriarca ideale. In seguito alla genitorialità, le questioni del patrimonio e della stabilità economica acquisiscono nuova rilevanza. L'eredità, intesa in senso sia economico che culturale, diviene una nozione centrale in riferimento alla questione dell'immortalità simbolica del patriarca, da una parte, e del riconoscimento sociale, dall'altra. La strada per il prestigio sociale passa anche tramite la successione dei beni, ovvero la capacità di assicurare alla posterità del patriarca un'eredità, sia dal punto di vista monetario – direttamente collegato al successo lavorativo – che dal punto di vista culturale, tramite la trasmissione di ideologie, comportamenti e valori, assicurando così un'immortalità simbolica del padre.

George e Martha, al contrario, sono privi sia di una prole che di un'eredità da fornire, a causa tanto della sterilità della coppia quanto del mediocre tenore lavorativo e quindi economico di George.

MARTHA: George is not preoccupied with *history*... George is preoccupied with the *History Department*. George is preoccupied with the History Department because...

GEORGE: ...because he is *not* the History Department, but he is only *in* the History Department. [...]¹⁰

George è, pertanto, una sorta di inconsapevole anti-patriarca e anti-marito: non ha alcun controllo sul territorio, né un controllo sulla moglie, né ha figli su cui proiettare la sua – ipotetica e sempre più vacillante – autorità. La casa in cui vive si trova nei possedimenti universitari del suocero, e lui stesso, sul piano personale, manca di qualsiasi connotazione tradizionalmente associata alla virilità.

Il disagio di George parte dalla sua difformità alle norme di maschilità convenzionale, che lo pone nei piani più bassi di una scala gerarchica delle maschilità a cui fa capo la maschilità egemone, mascolina, socialmente accettata e da cui dipendono dignità, rispettabilità e distinzione sociale dell'individuo. Alla maschilità egemone sottostanno tutte le maschilità minoritarie, tra le quali si colloca la figura fallimentare di George. Il suo perso-

¹⁰ ALBEE, *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, cit., p. 36

naggio delude le aspettative che Martha aveva riposto in lui in quanto eroe domestico, potenziale capofamiglia e uomo affermato nella sfera lavorativa. Aspettative, queste, nate dall'ideale virile offerto dal padre di Martha, culturalmente accettato e promosso e che, una volta disattese, relegano George a una posizione marginale, sia sul piano pubblico che su quello familiare.¹¹

La stessa Martha, proiezione e prodotto della figura paterna, partecipa alla emasculazione del marito, umiliandolo pubblicamente e ripetutamente davanti agli ospiti, raccontando le vicende in cui con un pugno stese il marito a un incontro amatoriale di boxe¹² o quando, alla chiusura del primo atto lo definisce un "FLOP",¹³ proponendosi essa stessa con una virilità superiore a quella di George.¹⁴

Martha e George, prigionieri delle norme sociali eteronormative, vengono gradualmente indotti a una condizione nevrotica di violenza reciproca e a un'ansia costante ed inconscia, che i due non riescono a inserire all'interno di una narrazione, isolati come sono in una bolla di incomunicabilità. La mancata narrativizzazione, avviene sul piano individuale, su quello della famiglia e infine nella sfera pubblica. La non-verbalizzazione della loro condizione subalterna ne impedisce una presa di coscienza per Martha e George, in quanto individui e in quanto coppia sposata. Essi vivono in uno stato di inconscia prigionia, e senza il riconoscimento della quale, essi non possono opporvisi. Il trauma in cui sono inghiottiti, tacito e crescente, assorbe le loro esistenze e influenza le loro azioni, senza che essi se ne accorgano.¹⁵

L'ambiente domestico, scenario dell'azione, passa da essere luogo utopico di affetti – eterosessuali – positivi e di procreazione, a una palude fagocitante e campo di battaglia psicologica, di rabbia e di rifiuto:

MARTHA: [*looks about the room*] What a dump.¹⁶

¹¹ Cfr. CONNELL Raewyn, MESSERSCHIMDT James W. , *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept*, in «Gender and Society», 19, 6 (2005), p. 846

¹² ALBEE, *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, cit., p. 40.

¹³ Ivi, p. 56.

¹⁴ Cfr. EBY Clare Virginia, *Fun and Games with George and Nick: Competitive Masculinity in Who's Afraid of Virginia Woolf?*, in «Modern Drama», 50, 4 (2007), p. 604.

¹⁵ Cfr. HUMPHREY, *The Politics of Atrocity and Reconciliation*, cit., p. 104

¹⁶ ALBEE, *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, cit. p. 11.

Martha e George hanno sempre meno il controllo sui loro istinti violenti e tendono a umiliarsi a vicenda in seguito a una inspiegata tendenza alla divisione della realtà in poli opposti e inconciliabili, dovuta a un profondo odio per se stessi. Il trauma è, in *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, una condizione condivisa da Martha e George, e viene vissuto nella dimensione più privata della loro esistenza. Gli affetti e il sesso vengono corrotti dalla violenza e da continui tentativi di reciproca prevaricazione.

I modi per mortificare l'altro sono numerosi e si presentano per lo più in forma linguistica: l'insulto, il sarcasmo, l'infantilizzazione dell'altro.¹⁷ Quest'ultima in particolare presenta delle conseguenze ancora più perverse, che sfociano nell'incesto virtuale. Martha si rivolge infatti a George come una madre con il suo figlio disobbediente e capriccioso, facendo riferimento a se stessa come sua madre.

MARTHA: Poor Georgie-Porgie, put-upon pie!¹⁸

Così facendo si plasma una nuova scala gerarchica immaginaria in cui Martha, madre di George, si pone in una posizione superiore rispetto a quella del marito/figlio, con cui in ogni caso ha, o si immagina abbia avuto e desidera, un contatto sessuale.

MARTHA: C'mon over here and give your Mommy a big sloppy kiss.¹⁹

L'alternanza dei ruoli di potere oscilla costantemente attorno a un baricentro inesistente: quello del figlio. La genitorialità mancata di Martha e George è la base su cui si erige il trauma in cui essi vivono e che priva la coppia di una realtà equilibrata e ordinata.

La questione dell'assenza è nella pièce di Albee una costante caratterizzante: assenza di una prole, di un equilibrio, di una posizione all'interno della società, di una struttura gerarchica familiare stabile. L'assenza non si presenta come un evento, come il caso della perdita, ma come una condizione ontologica, una pre-

¹⁷ Cfr. ANDERSON Sarah Wood, *Readings of Trauma, Madness, and the Body*, Palgrave Macmillan, New York 2012, pp. 142-43.

¹⁸ ALBEE, *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, cit., p. 15.

¹⁹ Ivi, p. 17.

senza metafisica inesplicabile, e in quanto tale è la ragione del desiderio di Martha e George di essere una famiglia *normale*. L'astrattezza dell'oggetto del desiderio, la prole, e la sua non-oggettività fanno sì che la sua mistificazione sia resa ancora più forte, fino a che viene sviluppato una vera ossessione che si concretizza nella creazione di Jim, il figlio immaginario.²⁰

Jim fornisce dunque un artificio che dissimula la condizione di Martha e George in quanto coniugi sterili, affinché si possano sentire socialmente e affettivamente accettati, per quanto si tratti di un'accettazione fallace e distorta.

La non corporeità di Jim, assente, fuori dalla scena (e quindi letteralmente *ob scaena*²¹) e fuori dalla realtà rappresentata in *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, costituisce effettivamente la fonte del potere conteso fra Martha e George. Egli è proiezione incorporea della Legge come teorizzata da Žižek, vale a dire, in senso lato, il mezzo tramite cui si applica ed esercita ogni strategia di potere attraverso divieti e doveri mai espliciti, come, in questo caso, l'obbligo della genitorialità. La Legge, dunque le dinamiche di potere, le gerarchie, vengono destate e incorporate in comportamenti, idee e pressioni, e generate e alimentate da una fonte non manifesta, legittimata dalla sua assenza e in grado di consolidare il potere stesso.²²

Žižek, nel suo *The Parallax View*, rielabora il concetto di Legge e di potere osceno in termini Lacaniani, e identifica una reciproca dipendenza fra "the universality of the symbolic Law",²³ e "the Real of obscene fantasies"²⁴

Il reale si sintomatizza nell'osceno, nell'inafferrabile e inconcepibile, che si proietta sul simbolico, un teatro d'ombre che, al contempo, imprigiona. La Legge, trova il suo Altro, ciò che gli conferisce sensatezza e legittimità, in "its own disavowed underside, its own obscene supplement".²⁵

²⁰ LACAPRA Dominick, *Trauma, Absence, Loss*, in «Critical Inquiry», 25, 4 (1999), pp. 696-72.

²¹ Cfr. PRETE Nadia, Doubling the image to face the obscenity of photography, in Gordon G. Globus, Karl H. Pribram, Giuseppe Vitiello (a cura di), *Brain and Being: At the Boundary Between Science, Philosophy, Language and Arts*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 2004, p. 14.

²² Cfr. ŽIŽEK, *The Parallax View*, cit., p. 365.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

La Legge di Žižek è non a caso incarnata in un personaggio a tutti gli effetti incorporeo, quale è il figlio inesistente. Jim, frutto desiderato e mancato di un rapporto logorato dalla delusione, è al tempo stesso fonte vacua di un potere fragile e incostante, e presupposto necessario per poter mettere a tacere il bisogno disperato di Martha e George di sentirsi parte di una famiglia e quindi di una istituzione riconosciuta e accettata dalla collettività.

Per essere tale, naturalmente, la famiglia *deve* prevedere la presenza di una prole, che renda possibile la costituzione di una struttura gerarchica patriarcale, pena l'esclusione dal patto sociale ideologicamente accettato nella sfera pubblica, la cui violazione produce, in ultima istanza, la follia.

La figura fantasmatica di Jim, assente ma presente, produce un'alternativa patologica del potere all'interno dell'ambiente domestico e, in quanto tale non viene riconosciuto nella sfera pubblica, rappresentata dagli ospiti, Nick e Honey, che a loro volta incarnano il modello normativo socialmente accettato. Tale non-riconoscimento si concretizza nel momento in cui Nick viola il confine di rispetto per la domesticità altrui partecipando al tradimento di Martha nei confronti di George.

Jim è, comunque per Martha e George l'unico elemento, seppur astratto, che permette loro di vivere in un'illusione di normalità, a patto che però la sua *esistenza* sia un segreto condiviso solo fra loro due. Secondo il patto sancito, nessuno può sapere del non-figlio, e nel caso in cui questo dovesse essere rivelato, la loro illusione sarebbe destinata a finire. Sia nella loro intimità che nella vita pubblica essi vivono e agiscono come se fossero genitori. La figura del figlio non viene però mai richiamata esplicitamente, lasciando intendere che la genitorialità sia da un lato un fatto naturale, talmente ovvio da non dovere neppure essere provato, e dall'altro una condizione puramente performativa, che dispensa dall'effettiva presenza dei figli.

Seguita così a crearsi un gioco di segreti e patti osceni che proteggono i giocatori tramite l'inganno e la messinscena.

Il figlio, o meglio, il suo fantasma, tuttavia, nella sua funzione di palliativo alla morsa delle pressioni sociali, diventa la condanna di Martha e George. Si manifesta come una visione nella mente condivisa di due schizofrenici, e l'unico modo per tentare la via della ripresa è la sua stessa fine. Il momento della fine dello stato di trauma si verifica difatti, per assurdo, attraverso l'evento più traumatico della pièce, ovvero la morte sacrificale di Jim, che lascia spazio a un vuoto catartico della realizzazione e della possibilità di ricominciare. Il trauma è

ora codificato in una narrativa, e nel momento della sua rivelazione passa da astratto e incontrollabile a qualcosa di concreto da cui guarire.

È ora chiaro a tutti, alla platea e agli ospiti: per anni Martha e George hanno vissuto nell'illusione di avere un figlio, con lo scopo ultimo di sperimentare la sensazione della "normalità". Il trauma, in seguito alla sua rappresentazione, cessa di essere tale.²⁶

Bibliografia

- AGOSTINHO Daniela, ANTZ Elisa, FERREIRA Cátia, *Panic and Mourning: The Cultural Work of Trauma*, De Gruyter, Berlino-Boston 2012.
- ALBEE Edward, *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, Penguin Books, London 1970.
- ANDERSON Sarah Wood, *Readings of Trauma, Madness, and the Body*, Palgrave Macmillan, New York 2012.
- CONNEL Raewyn, MESSERSCHMIDT James W. , *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept*, in «Gender and Society», 19, 6 (2005).
- EBY Clare Virginia, *Fun and Games with George and Nick: Competitive Masculinity in Who's Afraid of Virginia Woolf?*, in «Modern Drama», 50, 4 (2007).
- FARREL Betty G., *Family: The Making of an Idea, an Institution, and a Controversy in American Culture*, Westview Press, Boulder 1999.
- HUMPHREY Michael, *The Politics of Atrocity and Reconciliation: From terror to trauma*, Routledge, London-New York 2002.
- KANN Mark E., *A Republic of Men*, New York University Press, New York and London 1998.
- LACAPRA Dominick, *Trauma, Absence, Loss*, in «Critical Inquiry», 25, 4 (1999).
- PRETE Nadia, *Doubling the image to face the obscenity of photography*, in Gordon G. Globus, Karl H. Pribram, Giuseppe Vitiello (a cura di), *Brain and Being: At the Boundary Between Science, Philosophy, Language and Arts*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 2004.
- ROUDANÉ Matthew, *Who's Afraid of Virginia Woolf?: Toward the Marrow*, in S. Bottoms (a cura di), *The Cambridge Companion on Edward Albee*, Cambridge University Press, New York 2005.
- ŽIŽEK Slavoj, *The Parallax View*, The MIT Press, Massachusetts 2004.

²⁶ AGOSTINHO Daniela, ANTZ Elisa, FERREIRA Cátia, *Panic and Mourning: The Cultural Work of Trauma*, De Gruyter, Berlino-Boston 2012, p. 2.

JACOPO CADONI

The fathers are not what they seem: Leland Palmer e le mistificazioni dell'ideologia familiare in *Twin Peaks*

Abstract

This essay aims to demonstrate how the American TV series *Twin Peaks* displays the flaws of the typical US middle-class family, unveiling a number of contradictions underlying this social institution. I will focus on the dynamics taking place within the Palmer family, with particular reference to the symbolic aspect of the paternal figure. It is in fact the complexity of the character of Leland Palmer that allows us to identify the above-mentioned contradictions, jeopardizing the myth of the middle-class American family. As it is gradually shown in the plot of the series, Leland Palmer is responsible for the murder of his daughter Laura. At first, Leland seems to be the perfect father figure, but he is then revealed as one of the darkest characters in the series. Then, I will analyze the many sides of his personality and the ways they interfere with his role as a father and a man. The first is Bob, an ancestral spirit, who controls and moves Leland's actions and menaces his mental and moral integrity. But Bob could also be just a creation of Leland's mind to help him cope with reality, due to the abuse he faced as a child. The deconstruction and pathologization of the father figure in *Twin Peaks*, then, aim to unveil both the inconsistency embedded in the model of the nuclear family and the ideological mystification on which it is founded.

Questo saggio vuole dimostrare come la serie TV statunitense *Twin Peaks* mette in scena i limiti della famiglia medio-borghese degli Stati Uniti, evidenziando tutte le contraddizioni che si celano dietro a questa istituzione. Inizialmente, mi concentrerò sulle dinamiche che intercorrono all'interno della famiglia Palmer, soffermandomi soprattutto sul ruolo simbolico del padre Leland. Sebbene Leland in un primo momento sembri incarnare il modello del perfetto padre di famiglia, solo in seguito si rivela una delle figure più ambigue dell'intera serie. È lui, infatti, il responsabile dell'omicidio della figlia Laura. Si rende quindi necessario analizzare le diverse sfaccettature che caratterizzano la sua personalità, e le modalità con cui queste mettono in crisi il suo ruolo normativo di uomo e di padre. Tra tutte queste troviamo Bob, uno spirito ancestrale, che riesce a prendere possesso della mente e del corpo di Leland e a minacciare la sua integrità psichica e morale. D'altra parte, la stessa esistenza di Bob potrebbe essere solo una proiezione mentale di Leland che dà corpo alle molestie subite da bambino e che viene utilizzata inconsciamente per giustificare il suo operato. La decostruzione e la patologizzazione dell'autorità paterna, quindi, funzionano in *Twin Peaks* come i dispositivi che mettono a nudo

le contraddizioni e le mistificazioni ideologiche su cui la famiglia nucleare tradizionale è fondata.

La serie tv *Twin Peaks* è andata in onda per la prima volta negli Stati Uniti tra il 1990 e il 1991, conquistando una discreta fetta di ammiratori.¹ Quello che all'epoca aveva garantito il successo della serie, che da allora sarebbe rimasta impressa per sempre nell'immaginario collettivo, era l'amalgama di generi che la caratterizzavano: *thriller*, *horror*, *teen drama*, *detective-story*, *soap opera*. Questo originalissimo miscuglio, unito a un'ambientazione idilliaca, la *wilderness* del nord-ovest degli Stati Uniti (sul confine canadese), permise agli sceneggiatori di decostruire, sotto vari aspetti, alcuni tra i capisaldi della società statunitense, tra i quali il mito della famiglia medio-borghese americana. Questo avviene anche tramite il capovolgimento del ruolo del *pater familias*, che da protettore del nucleo familiare, quale è tradizionalmente, ne diventa il distruttore, portando alla luce tutti i limiti di questa istituzione.

Il processo di decostruzione dell'istituzione familiare segue gli eventi principali della trama. L'omicidio della giovane Laura Palmer è infatti l'evento che dà inizio alla serie, ma anche allo smascheramento delle menzogne che si celano dietro la rispettabilità borghese. Laura era nota in città per essere la figlia dell'avvocato Leland Palmer; era inoltre la reginetta di bellezza dell'*high school*, la ragazza di uno dei giocatori di *football* della squadra della scuola, una studentessa modello che si divincolava tra diverse attività di volontariato. Le indagini sulla sua morte, condotte dall'FBI e dal dipartimento dello sceriffo, porteranno a un solo colpevole dell'assassinio: suo padre Leland.

La presenza di elementi *horror* disseminati nei diversi episodi apre la prospettiva a diverse chiavi di lettura. Un'entità maligna, nota col nome di Bob, prende possesso del corpo di Leland costringendolo a comportamenti violenti e omicidi. Qual è la natura di questa entità? Si tratta di un personaggio davvero esistente, nel mondo narrativo di *Twin Peaks*, o è il frutto di psicosi del buon padre di famiglia, che ricorre a una proiezione fantasmatica per giustificare a sé stesso le proprie azioni malvagie?

La risposta non è così immediata. Nel corso della serie, infatti, viene raccontata la storia di Leland: durante l'infanzia era stato lui stesso oggetto di

¹ *Twin Peaks*, Mark Frost, David Lynch, AMC, 1990.

molestie, e quindi riversava gli abusi subiti sulla propria figlia. Dopo avere visto il manifesto da ricercato di Bob, infatti, Leland si reca dalla polizia dicendo di conoscere l'uomo raffigurato, un certo Robertson, aggiungendo inoltre che quell'uomo abitava vicino alla casa dove era solito trascorrere le vacanze estive da bambino. Robertson tormentava Leland lanciandogli fiammiferi accesi mentre ripeteva ininterrottamente frasi che sembravano sconnesse, e che facevano continui riferimenti al fuoco. Il telefilm non dà indizi quanto all'attendibilità delle parole di Leland: non sappiamo quindi se egli stia raccontando la verità o se le sue parole siano il frutto di una macchinazione che serve a difendersi e commiserarsi dopo l'omicidio di Laura. Quello che però la serie suggerisce, senza tuttavia mai confermarlo appieno, è la possibilità che quella di Leland sia una personalità malata, che era solita sfogarsi sessualmente sulla propria figlia o su ragazze che per qualche motivo la ricordavano nell'aspetto: prima dell'omicidio di Laura, infatti, c'era stato quello di un'altra ragazza, Teresa Banks. L'omicidio di Laura è poi seguito da quello di sua cugina, Maddy Ferguson, a lei identica nell'aspetto (l'attrice Sheryl Lee, infatti, interpreta entrambi i ruoli) ma caratterialmente esattamente l'opposto: Maddy era una ragazza semplice e innocente, senza oscuri segreti).

Il rapporto controverso tra narrazione fantastica e dimensione psichica, brillantemente racchiuso nella storia di Leland e nelle possibili letture della sua vicenda suggerite da *Twin Peaks*, richiama direttamente quanto teorizzato da Tzvetan Todorov in merito a quanto la psicanalisi abbia modificato nel corso del Novecento il modo di scrivere narrativa fantastica, andando a sostituirla quasi totalmente. Tuttavia, nel caso di *Twin Peaks* la distinzione tra le due possibili chiavi interpretative è difficile: qualsiasi lettura in termini psicanalitici della figura di Leland, infatti, non può che aprire la strada interpretativa alla seconda ipotesi, vale a dire quella fantastica. Allo stesso tempo, una lettura in termini psicanalitici ribalterebbe i termini in cui la storia di Leland/Bob può essere letta, aprendo la strada interpretativa alla seconda ipotesi, vale a dire quella fantastica. Todorov sostiene che:

Psychoanalysis has replaced (and thereby has made useless) the literature of the fantastic. There is no need today to resort to the devil in order to speak of an excessive sexual desire, and none to resort to vampires in order to designate the attraction exerted by corpses: psychoanalysis, and the literature which is directly or indirectly inspired by it, deal with these matters in undis-

guised terms. The themes of fantastic literature have become, literally, the very themes of psychological investigations of the last fifty years.²

I temi della letteratura fantastica sarebbero quindi divenuti i veri temi della ricerca psicoanalitica. Bob potrebbe allora essere interpretato non come un'entità esterna che prende possesso delle sue vittime fino a portarle a compiere delle atrocità, ma come il male intrinseco in ogni essere umano, come espressione di un sentimento che annulla ogni distinzione binaria tra giusto e sbagliato, sottolineando quella complessità non riducibile a fattori primi, posta dentro ogni mente umana.

Un'articolazione ulteriore del discorso che vede in Bob una pura metafora del male potrebbe essere data dalla lettura in chiave femminista della serie, offerta da Sue Lafky. La studiosa attribuisce ogni sorta di male rappresentato all'interno della serie alla cultura patriarcale e maschilista della società americana contemporanea. Secondo Lafky la trama di *Twin Peaks* è impregnata di un maschilismo che influenza e deforma la nostra percezione, non facendoci affrontare con il dovuto rigore temi come l'incesto e la necrofilia. Temi, questi ultimi, che secondo la studiosa trovano il loro apice nel momento della sepoltura di Laura Palmer, quando Leland – mascherandola con il dolore – dà libero sfogo alla sua vera natura. Lafky sostiene infatti che «the necrophilia and incest themes in *Twin Peaks* continue during Laura's funeral, with Leland jumping onto the casket and crying out in anguish as the machine that lowers it into the grave malfunctions, raising and lowering the coffin repeatedly in a way that replicates sexual intercourse in the missionary position».³ Secondo Lafky, quindi, questa immagine tragicomica rappresenta metaforicamente un atto sessuale, ma anche la predominanza del pensiero maschilista all'interno della serie TV. Tant'è che la madre di Laura, Sarah, urla a Leland «don't ruin this too» (*Twin Peaks*, 1990, epis. 4). Queste parole sembrano quasi essere un indizio che gli autori vogliono regalare agli spettatori per risolvere anticipatamente il mistero dietro l'omicidio.

² TODOROV Tzvetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, English trans. by R. Scholes, Cornell University, New York 1975, pp. 160-161.

³ LAFKY Sue, *Gender, Power and Culture in the Televisual World of Twin Peaks: a Feminist Critique*, in «Journal of Film and Video», LI, 3/4 (2000), p. 14.

Per quanto, però, questa chiave di lettura sia coerente con quanto avviene all'interno della serie, credo che ricondurre la struttura e l'economia narrativa di *Twin Peaks* alla sola prospettiva femminista, e in generale a una lettura metaforica di personaggi e vicende soprannaturali, sia limitante. Infatti, è verosimile che gli autori di *Twin Peaks* abbiano voluto focalizzare l'attenzione non sugli omicidi e gli atti sessuali compiuti da Leland a scapito di donne indifese, ma sul ruolo simbolico di chi in realtà stava compiendo quegli atti: a essere sotto accusa sono il ruolo e l'immagine pubblica di Leland Palmer, innanzitutto, in quanto padre e in quanto professionista stimato, benestante, con una bella casa, una famiglia rispettabile e una figlia come Laura. Secondo Christy Desmet, infatti, gli omicidi compiuti nella famiglia Palmer sono il modo di Leland di rimarcare la sua figura, e quindi la sua autorità di padre, nonostante il suo comportamento contraddittorio. Desmet, infatti, sostiene che «the incestuous father-murderer violates an important cultural taboo but he also ensures the daughter's subjection to sexuality and family. The father who sacrifices his daughter to protect her virginity also subordinates her life to social and political aims».⁴

L'omicidio è dunque la punizione che il Leland disturbato decide di infliggere a sua figlia Laura come conseguenza ai suoi comportamenti devianti. La stessa sorte però spetta anche a Maddy, la cugina di Laura che, sul punto di abbandonare Twin Peaks per tornare alla sua vita indipendente di Missoula, viene uccisa da Leland. Il comportamento di Maddy, da un punto di vista simbolico, era un rifiuto della protezione del patriarca Leland, che per proteggere e lasciare invariata la sua condizione di vergine arriverà a ucciderla, infatti, Desmet afferma che «in committing the murders, then, Leland express not only his own incestuous rage but also the community's outrage at Laura's refusal to submit to the classic American script for beautiful Homecoming Queens and at Maddy's failure to be a dependent daughter».⁵

È proprio su questi elementi che la serie si concentra, sul fatto che la figura paterna abbia una doppia natura, che, una volta scoperta, lascia emergere segreti inquietanti, portando a galla verità che, come in questo caso, minano le istituzioni e le certezze ideologiche su cui l'intero patto sociale è fondato, cioè la famiglia tradizionale.

⁴ DESMET Christy, *The canonization of Laura Palmer*, in «Full of Secret: Critical Approach to Twin Peaks», Wayne State University Press, Detroit 1995, p. 100.

⁵ Ivi, 101.

La serie, inoltre, non si limita solo a svelare le ambiguità che si celano nella figura di Leland, ma ricongiunge la sua storia con quella dei suoi antenati, mostrando quella che ha tutto l'aspetto di una degenerazione da un passato nobile ed eroico a un presente degradato. In questo modo, si va a generare un processo di decostruzione più vasto ma che arriva a minare, simbolicamente, le basi dell'intera società patriarcale americana e la sua mitografia, storicamente articolata.

Che *Twin Peaks*, oltre che sugli adolescenti, si concentri sulla centralità, per quanto controversa, della figura del padre è visibile con chiarezza nel momento in cui viene presentato un personaggio secondario come Joshua Palmer, il nonno di Leland. Joshua si è trasferito a Twin Peaks circa 75 anni prima degli eventi raccontati nella serie e pare che abbia contribuito a costruire la cittadina così come viene presentata nella serie. Come afferma Nicholas Birnes, il nome Joshua «connotes the Biblical conqueror of Canaan, the pioneer determined to establish himself in a new land»,⁶ lo stesso Joshua responsabile della conquista di Gerico. Birnes aggiunge, inoltre, che la figura del pioniere alla ricerca di una terra prospera in cui stabilirsi è ampiamente utilizzata nella letteratura americana: «this patriarchal theme of a frontier founder figure giving rise to a family that eventually is cursed by misfortune and insanity, is familiar in American literature from novels such as Hawthorne's *The House of the Seven Gables* and Faulkner's *Absalom, Absalom!*».⁷ Questa analogia è molto importante, perché evidenzia come la serie voglia associare la figura del padre di famiglia a quella del pioniere, un ruolo fondamentale nella storia e nella mitografia della nazione statunitense.

La degenerazione della figura paterna, da Joshua a Leland, si compie nel momento in cui il patto narrativo proposto agli spettatori da *Twin Peaks* impone di guardare al personaggio di Bob come a una creatura esistente all'interno dell'universo narrativo della serie. Lavery, infatti sostiene che «the fantastic requires a world that we can take as real and that we anxiously try to explain as we would the real world»⁸; quindi Bob non è più solo la me-

⁶ BIRNS Nicholas, *Telling Inside from the Outside or Who Really Killed Laura Palmer*, in «Peaked Out – Twin Peaks Special Issue», XXI, 4 (1993), p. 281.

⁷ *Ibidem*.

⁸ STEVENSON Diane, *Family Romance, Family Violence and the Fantastic in Twin Peaks*, in «Full of Secret: Critical Approach to Twin Peaks», Wayne State University Press, Detroit 1995, p. 73.

tafora del lato violento presente in ogni essere umano, ma diventa la personificazione del male dotata di intelletto, che può piegare al suo volere entità più deboli, quali gli esseri umani. In riferimento a questa questione, Diana Hume George sostiene che la figura di Bob diventa funzionale a coprire, arrivando quasi a giustificare, la brutale realtà dei fatti relativa alla violenza insita nella società patriarcale:

The supernatural agency of BOB effectively exculpates the "real" men involved, offering an excuse not even as close to home as testosterone. When BOB first appeared, I found him extraordinarily convincing as an embodiment of the "evil that men do," whether those "men" are male or female. (One male *Peaks* watcher felt that the gender identification of BOB originally was, and should probably have remained, specifically attached to males, since he represents the kind of internal violence that is enacted, in a patriarchy, almost exclusively by males).⁹

Sulla base di questo presupposto, uno spirito maligno avrebbe davvero il controllo di Leland, portandolo a violentare la figlia sin dalla prima adolescenza e poi a ucciderla quando questa si è rifiutata di diventare il nuovo ospite per lo stesso spirito. Nell'universo narrativo della serie, quindi, è proprio il capofamiglia, Leland che, sotto la possessione di Bob, incarna i due elementi centrali all'economia narrativa e simbolica di *Twin Peaks*: da una parte l'elemento sovranaturale, e dall'altra la distruzione dei vincoli sociali unanimemente accettati e rappresentati dalla famiglia. L'ambiguità paterna è ciò che allo stesso tempo distingue e tiene insieme le due articolazioni tematiche, quella sovranaturale e quella, per così dire, sociologica, che caratterizzano *Twin Peaks* e sono alla base del suo carattere perturbante.

L'elemento perturbante nella serie si articola in maniera abbastanza visibile intorno al concetto di doppio e alla doppia natura che possono presentare fatti e/o persone, e questo è reso chiaro sin dal titolo: *Twin Peaks*, due picchi gemelli, uno che guarda verso l'altro, come l'immagine di un qualcosa riflessa in uno specchio, quindi uguale e opposta. Questa doppia natura è presente, in forma di duplice personalità, anche in Leland Palmer. Il *Bob* di Leland incarna appieno il costrutto psichico e retorico-letterario del *doppelgänger*. Solitamente con questo termine si fa riferimento a due

⁹ HUME GEORGE Diana, *A feminist reading of Twin Peaks*, in «Full of Secret: Critical Approach to Twin Peaks», Wayne State University Press, Detroit 1995, p. 118.

personaggi che condividono le stesse sembianze fisiche ma non la stessa psiche. Come fa notare Vardoulakis, infatti, i *doppelgänger* sono solitamente associati con «evil and the demonic; thus one can infer that the *doppelgänger* presents a notion of the subject/subjectivity that is defective, disjunct, split, threatening, spectral». ¹⁰ Il *doppelgänger* è inoltre ciò che determina gradualmente l'annullamento o la perdita dell'Io, tanto da essere visto comunemente «as an aberration, the stencil of a symptomatology of the self»; ¹¹ viene quindi utilizzato per creare un senso di straniamento perturbante nello spettatore.

Il Perturbante di Sigmund Freud resta forse il testo più ovvio – ma non per questo meno prezioso – per cogliere la complessa orchestrazione tematica e narrativa di *Twin Peaks*. Con *Il Perturbante*, Freud opera infatti una saldatura tra realtà e proiezioni psichiche, attribuendo alla figura del *doppelgänger*, o sosia, il ruolo di collante. Per Freud, il fattore perturbante nel sosia è dato dall'identificazione con un altro individuo, che può essere spiegata come la paura della sostituzione del proprio Io autentico con un Io estraneo. Egli sostiene infatti che «nell'Io si forma lentamente un'istanza particolare capace di opporsi al resto dell'Io, un'istanza che serve all'autosservazione e all'autocritica, che esegue il lavoro della censura psichica e che diventa nota alla nostra coscienza come *coscienza morale*». ¹² La presenza di questa istanza permette di trattare il resto dell'Io come un oggetto, donando all'uomo la capacità di auto-osservarsi, modificando così la vecchia rappresentazione del sosia e assegnandole i compiti più disparati. Inoltre Freud aggiunge che «il sosia, accanto a questo contenuto giudicato scandaloso dalla critica dell'Io, può immedesimare anche tutte le possibilità non realizzate che il destino terrebbe in serbo, alle quali la fantasia vuole ancora aggrapparsi, e tutte le aspirazioni dell'Io che per sfavorevoli circostanze esterne, non riuscirono ad attuarsi, così come tutte le decisioni della volontà represses, che diedero luogo all'illusione del libero arbitrio». ¹³

¹⁰ VARDOLAKIS Dimitris, *The Return of Negation: The Doppelgänger in Freud's The Uncanny*, in «SubStance», XXXV, 2, 110 (2006), p. 100.

¹¹ *Ibidem*.

¹² FREUD Sigmund, *Il perturbante*, in «Opere Complete», trad. it. di S. Daniele, Bollati Boringhieri, Roma 2013, p. 4220 [trad. a cura di S. Daniele].

¹³ *Ibidem*.

Questo processo è lo stesso che comporta un raddoppiamento dell'Io (e quindi la creazione di una doppia personalità) nel personaggio di Leland. La personalità anomala mostra un lato più egoista, animalesco e avvezzo al vizio, che si fa ancora più disturbante, se consideriamo il ruolo che Leland ha rivestito sino a quel momento all'interno dell'universo narrativo di *Twin Peaks*, ossia quello di padre esemplare.

Twin Peaks, quindi, mette in atto il superamento del discorso fatto da Todorov sulla distinzione tra fantastico e psicanalisi, che all'interno della serie cessano di essere entità distinte tra loro, diventando progressivamente del tutto sovrapponibili. Il carattere perturbante teorizzato da Freud è riposto proprio nella realtà, o nelle realtà, piuttosto che nelle visioni frutto di una mente malata. Alla luce dei fatti appena esposti, il momento in cui Leland uccide Jacques Renault, lo spacciatore di Laura, diventa cruciale per capire in che modo *Twin Peaks* elabora e mette in discussione la figura del padre, senza mai risolvere del tutto quelle ambiguità che, incarnate da Leland stesso, sono lo specchio di una doppia percezione dell'istituzione paterna. Quest'ultima, storicamente e simbolicamente riconosciuta come fondante della famiglia e della nazione, viene vista come allo stesso tempo contaminata e contaminabile, e potenzialmente violenta e distruttrice. In questo episodio la figura paterna rappresentata da Leland continua ad avere una certa rilevanza anche se estrapolata dal suo contesto naturale, vale a dire quello domestico. La persona di Jacques Renault, seppur esterna al nucleo familiare, infatti, viene legata alla famiglia Palmer dai sospetti che la polizia di Twin Peaks ripone proprio su di lui, accusato di avere ucciso a sangue freddo Laura. La resistenza all'arresto da parte di Jacques ne causa il ferimento e il conseguente ricovero presso l'ospedale di Twin Peaks, ed è proprio tra quelle mura che Leland lo ucciderà una volta scoperto che lui è il maggiore ricercato per l'omicidio di sua figlia.

È questo l'episodio in cui si realizza la saldatura tra gli elementi 'perturbanti' di *Twin Peaks*. Il soprannaturale, ma anche la perversione incestuosa e omicida, si uniscono con lo snaturamento compiuto della figura del padre, in quanto simbolo di autorità e di controllo. È qui infatti che le vicende di Leland si sovrappongono agli elementi psicoanalitici e fantastici. Attraverso quell'omicidio, infatti, Leland rivendica lo *status* di padre che era stato messo in discussione a causa dei comportamenti avuti nei confronti della figlia. Leland, infatti, potrebbe avere ucciso Renault per pura vendetta, comportandosi da giudice, giuria e boia, e privando Jacques della vita come lui aveva

presumibilmente fatto con sua figlia. D'altro canto, un'altra ipotesi attendibile potrebbe essere quella che vede un Leland tormentato, che non si capacita delle sue azioni e che non riesce ad accettare di essere proprio lui la causa delle violenze subita dalla figlia. Questo rifiuto lo porterebbe a proiettare le sue colpe su qualcun altro, e a infliggere a quest'ultimo la sorte che lui stesso pensa di meritare. Durante la confessione dell'omicidio di Jacques, Leland continua ad apparire abbastanza confuso, rispondendo in modo quasi contraddittorio alle domande dello sceriffo Truman, e continuando a lasciare il dubbio su quale tra le sue due nature abbia veramente compiuto quel gesto.

Nelle dichiarazioni di Leland ci sono diversi punti oscuri, che mettono in luce la natura contraddittoria del personaggio, la cui natura ambigua non si polarizza mai nei due estremi (l'uomo posseduto da una presenza diabolica o il mostro, malato e perverso). È significativo, tuttavia, che durante la scena dell'omicidio di Jacques sia presente un'anomalia che lo rende radicalmente diverso dagli altri omicidi compiuti da Leland sotto l'effetto di Bob. In quelle scene Leland, infatti, è mostrato con le sembianze del suo ospite, Bob, mentre durante la scena dell'ospedale quest'ultimo non compare. Questo episodio, come tanti altri in *Twin Peaks*, è difficile da giustificare con assoluta certezza interpretativa. Quello che conta, in ogni caso, è che Leland, occupandosi di Renault, ripuliva la sua immagine di padre violentatore/assassino facendo ricadere le colpe su qualcun altro e costringendolo a portarsi nella tomba la verità. In questo modo, nell'universo simbolico di Leland, la figura del padre è riscattata da quanto il resto della vicenda narrata invece espone. Scaricando le colpe su un elemento estraneo alla famiglia, infatti, egli riesce a restituire un ruolo nuovamente integro e sano dell'immagine paterna. È solo grazie ai poteri paranormali dell'agente Cooper, chiamato a indagare sul caso, che la verità viene a galla, smascherando il cattivo padre di famiglia che è l'unico vero artefice della distruzione del mito della famiglia medio-borghese.

Bibliografia

- BIRNS Nicholas, *Telling Inside from the Outside or Who Really Killed Laura Palmer*, in «Peaked Out – Twin Peaks Special Issue», XXI, 4 (1993), pp. 277-286.
DESMET Christy, *The canonization of Laura Palmer*, in «Full of Secret: Critical Approach to Twin Peaks», Wayne State University Press, Detroit 1995.

- FREUD Sigmund, *Il perturbante*, in «Opere Complete», trad. it. di S. Daniele, Bollati Boringhieri, Roma 2013, pp. 4204-4237.
- HUME GEORGE Diana, *A feminist reading of Twin Peaks*, in «Full of Secret: Critical Approach to Twin Peaks», Wayne State University Press, Detroit 1995.
- LAKFY Sue, *Gender, Power and Culture in the Televisual World of Twin Peaks: a Feminist Critique*, in «Journal of Film and Video», LI, 3/4 (2000), pp. 5-19.
- STEVENSON Diane, *Family Romance, Family Violence and the Fantastic in Twin Peaks*, in «Full of Secret: Critical Approach to Twin Peaks», Wayne State University Press, Detroit 1995.
- TODOROV Tzvetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, english trans. by R. Scholes, Cornell University, New York 1975.
- VARDOULAKIS Dimitris, *The Return of Negation: The Doppelgänger in Freud's The Uncanny*, «SubStance», XXXV, 2, 110 (2006), pp. 100-116.

ANNACHIARA COZZI

When One is Two and Two is One.
Coauthored novels and disguised identities in Victorian Britain

Abstract

In the late nineteenth century, the British market saw an unprecedented flood of novels written in collaboration. Publication of coauthored novels is particularly compelling, as coauthorship, with the challenges it poses to post-Romantic notions of author/ity, triggered curiosity but also raised perplexities in the public. This article discusses the publishing strategies deployed by coauthors to introduce their texts into the literary marketplace, with a focus on the ways in which they chose to present – or better, to disguise – themselves. As I try to illustrate, from 1870 to 1900 publishing strategies for coauthored novels underwent major changes as the attitude of the public towards coauthorship changed. The analysis of such strategies offers insights into the complex relationship between coauthorship and the literary market, and the ways in which collaboration was manipulated in order to meet the expectations of the public.

Verso la fine dell'Ottocento il mercato letterario britannico fu invaso da un'ondata di romanzi scritti a quattro mani. La collaborazione letteraria, con la sua condivisione degli spazi testuali e le sfide che pone a concezioni post-Romantiche di autore, suscitò interesse ma anche perplessità nel pubblico e si pone pertanto come fenomeno particolarmente stimolante allo studioso. Questo contributo analizza le strategie editoriali utilizzate per la pubblicazione di romanzi a più mani fra il 1870 e il 1900, focalizzandosi sulle modalità di distorsione e mascheramento dell'autorialità. Si tenta cioè di illustrare come le strategie editoriali variassero in base a come variava la percezione della collaborazione da parte del pubblico; l'analisi di tali strategie apre una finestra sulla complessa relazione tra scrittura a quattro mani, mercato letterario e lettori.

Literary collaboration and the late Victorian market

«[T]he sharing of textual spaces, and the dispersal of authorial ownership and control, defies literary models of authorship that favour Romantic ideals of the solitary author».¹ Texts written in collaboration, indeed,

¹ JAMISON Anne, *E.C.E. Somerville & Martin Ross. Female Authorship and Literary Collaboration*, Cork University Press, Cork 2016, p. 81.

complicate and challenge established notions of authorship.² Especially since the Romantic period, the idea of the author as a solitary genius, to borrow the terminology employed by Stillinger,³ has assumed a naturalness that generally passes as the only option, excluding any other understanding of authorship. «For if texts express an author's individual genius, how can a single text manifest the essential being of more than one person? » provocatively ask Ede and Lunsford.⁴ Coauthorship breaks such «organic connection between writer and text»⁵ and, as expressed by Masten, inevitably leads to «a dispersal of author/ity».⁶ Karell points out that, what in our traditional conception of authorship is a fairly direct cause-and-effect scenario (individual author + inspiration = original literary text), in coauthorship becomes tangled.⁷ The very concept of a coauthored literary work is often experienced as decentring: when we question long-standing definitions of authorship as an inspired, isolated and isolating activity, «we risk altering our understanding of the world and of our place in the centre of it».⁸

² By *coauthorship* or *collaboration* I refer to a mode of textual production in which at least two people are involved in all the stages of the writing of a book and sooner or later acknowledge that. Many critical studies have included influence and various kinds of contributions from others under these terms. I find that discussing unacknowledged coauthorship becomes sometimes almost a matter of speculation; besides, the investigation of hidden collaborative sources of well-known authors has already received attention, while acknowledged coauthorship has been neglected. Therefore, when I use the term *coauthorship* (or *collaboration* as a synonym) I refer to explicit collaborative relationships.

³ STILLINGER Jack, *Multiple Authorship and the Myth of the Solitary Genius*, Oxford UP, Oxford 1991.

⁴ EDE Lisa, LUNS福德 Andrea, *Singular Texts/Plural Authors: Perspectives on Collaborative Writing*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1990, p. 85.

⁵ *Ibidem*.

⁶ MASTEN Jeffrey, *Textual Intercourse: Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 19.

⁷ KARELL Linda, *Writing Together/Writing Apart. Collaboration in Western American Literature*, Nebraska University Press, Lincoln 2008, p. XXI.

⁸ Ivi, p. 5. On the lively debate concerning the understanding of the figure of the author, starting from Romanticism, see my essay *The Dissolution of the Author in Literary Collaboration: Two case studies* in «Altre Modernità», 19 (2018), pp. 12-26.

In the light of the challenges triggered by coauthorship, it is clear that the publication of coauthored texts has always had fascinating outcomes. This article considers the varying of the publishing strategies adopted for novels written in collaboration during a period in which coauthorship experienced a strong though relatively short-lived efflorescence: the late Victorian period. Indeed, in the last decades of the nineteenth century an unprecedented amount of coauthored fiction flooded the British market. The ways in which such works were introduced into the marketplace underwent major changes with the passing of the years as the attitude of the public towards coauthored novels changed. In the 1870s and the 1880s, literary collaboration in fiction developed as an experimental literary practice shared among friends or relatives, who, not really confident about how the reading public could react, devised various self-protective disguises such as the use of anonymity, pseudonymity and allusive visual elements; women co-authors, in particular, insisted on ambiguous pen-names that obscured their sex as well as their collaboration. Later on, in the 1890s, literary collaboration became a fashionable practice, and was confidently asserted and insistently deployed as a marketing strategy, even if it meant lying through one's teeth. The paratextual elements with which coauthored novels were presented to the public are significant as they were chosen in order to better sell the novel; hence, they offer precious insights into the complex relationship between coauthorship and the literary market.⁹ For in the case of coauthorship, deception played a crucial role.

Collaboration in disguise

The literary partnerships over the 1870s and the 1880s were mostly long-term and exclusive, and were usually the outcome of a previously established personal bond. This section discusses three prominent collaborators of the period: Walter Besant and James Rice, Emily and Dorothea Gerard, and Edith Æ. Somerville and Martin Ross. Collaboration acted as a stepping stone for these writers, helping them to gain confidence in an increasingly competitive literary environment. Before the collaboration, none of them had succeeded on their

⁹ Obviously, publishing strategies were the outcome of many negotiations between authors and their publishers: the commercial aspect needs to be taken into consideration when dealing with publishing choices. I will explore better this issue in my final Ph.D. dissertation.

own or had even dared to try. After conquering the market together, each pair handled the partnership in a different way: Besant and Rice went on writing collaboratively until the latter's death, after which Besant pursued a long career on his own; Somerville and Ross's partnership was interrupted by Ross's passing away, but her surviving partner remained faithful to the collaborative experience to the limits of the reasonable; the Gerard sisters, instead, chose to split up after some years in order to become independent authors. Apart from Somerville and Ross, whose collaboration went on well into the twentieth century, the other partnerships examined here ended before 1891.

Walter Besant (1836-1901) and James Rice (1843-1882)'s was one of the earliest and most fruitful literary partnerships in British fiction. From 1871 until Rice's death eleven years later, they coauthored nine novels and several short stories.

Besant and Rice's first five novels were published anonymously. According to Besant's account, it was Rice, editor of «Once a Week», who proposed the collaboration to him, who had been a regular contributor to the paper for some years, but it was Besant who insisted for their names to be kept concealed: «I agreed, on condition that the thing, whether good or bad, was to be anonymous».¹⁰ Despite their choice to remain anonymous, the duo played with a visual element that provided hints about both their identities and the collaborative nature of their texts: an emblem. It consisted of a circle, within which the initials of the authors' names are drawn; the letters *R* on the left, and *B* on the right, though separate and distinguishable, are intertwined, a stylistic choice that suggests the merging implied in coauthorship; an ampersand between the initials underlines that there are two persons involved.¹¹

Apart from the emblem, Besant and Rice's first novel presented no other hint as to joint authorship. *Ready-Money Mortiboy*¹² was a striking success, and the enthusiastic reviews¹³ all discuss *the author of Ready-Money Morti-*

¹⁰ BESANT Walter, Preface to BESANT Walter, RICE James, *Ready-Money Mortiboy. A Matter-of-Fact Story*, Chatto & Windus, London 1887², p. VIII.

¹¹ The emblem appeared on the title pages of the volume editions of their first three novels.

¹² BESANT Walter, RICE James, *Ready-Money Mortiboy. A Matter-of-Fact Story*, Tinsley Brothers, London 1872.

¹³ Reviews reported at the beginning of the Henry St. King & Co.'s 1873 edition of *Ready-Money Mortiboy*.

boy: the assumption of single authorship is proof of the compact and coherent style of the novel, the textual unity Besant would later emphasise as a fundamental achievement in a coauthored work.¹⁴

Double authorship (but not the identities of the authors) was revealed with the publication of their second novel, *My Little Girl*,¹⁵ which presented the formula *by the authors of Ready-Money Mortiboy*. The formula *by the author of*, whose use was quite common in the publishing business, was adapted to joint authorship, and shows that the novelists decided not to conceal the collaborative nature of their novels any longer. The success of *Ready-Money Mortiboy* had probably given them some confidence; besides, they might have thought that revealing the collaboration could constitute an added mystery for readers, surrounding their works not only by anonymity, but by double anonymity. The disclosure of dual authorship struck the critics, and reviews of *My Little Girl* reflected on the originality of this practice:¹⁶

The principle of co-operation seems to be extending itself to every branch of life. Scientific research has long been indebted to it, and now our novelists are making the experiment of its use. [...] A joint capital of experience of life, the friction of separate modes of thinking, with the advantage of mutual criticism, and something of conversational emulation, should have much influence in maintaining the authors' energy, and eliminating those lapses into weakness, from which the single muse is seldom absolutely exempt.¹⁷

Notwithstanding their popularity, at their fifth novel these collaborators were still hiding their identities. The preface to *This Son of Vulcan*,¹⁸ however, is signed *W.B.* and *J.R.*, with a curly bracket that embraces both initials. The bracket links the two names, so that, as in the emblem, a connection is

¹⁴ «The very essence of literary partnership is that the result must appear just as spontaneous, just as entirely individual, as if it had been the creation of a single mind and the work of a single pen»; «[w]e must hear [...] one voice». BESANT Walter, *On Literary Collaboration*, in «The New Review», VI, 33 (1892), pp. 200-209 [203, 205].

¹⁵ BESANT Walter, RICE James, *My Little Girl*, Tinsley Brothers, London 1873.

¹⁶ Reviews reported at the end of the first edition of *By Celia's Arbour*, Sampson Low & Co., London 1878, vol. III.

¹⁷ Ivi, review in *The Athenaeum*.

¹⁸ BESANT Walter, RICE James, *This Son of Vulcan*, Sampson Low & Co., London 1876.

made explicit between them. In this way, an apparently insignificant visual element perfectly expresses the collaborative ethic.

The first novel to be finally published under their names was *By Celia's Arbour*.¹⁹ Still, even after Besant and Rice started to sign their works, their names did not appear as often as the formula *by the authors of Ready-Money Mortiboy*. A look at the spines of their novels is illuminating: six spines out of nine present this formula. The spine was a particularly strategic place as it was the only surface visible in a library or in a bookstore, and so it had to contain all the information to make the potential reader notice the book. Apparently, exhibiting the title of their first novel was thought a more effective strategy than displaying their names, even if, with the passing of the years, the Besant and Rice firm became increasingly well-known. Furthermore, the duo's *oeuvre* was often referred to as *The Ready-Money Mortiboy Novels*.

Later on, during the 1880s and the 1890s, Chatto & Windus made arrangements with Besant (Rice had died by then) to re-publish all their previous texts. On this occasion, it was decided to put their names on title pages and on covers (none of the original covers had their names on). This choice testifies to the fact that in the last decade of the nineteenth century authorial names had become more and more important, so much so that the names of these collaborators were emphasised even if the collaboration was over.

Another popular pair of literary partners were the sisters Emily (1849-1905) and Dorothea (1855-1915) Gerard. Born to a Scottish family, they spent all their adult lives in Eastern Europe, and their novels, published between 1880 and 1891, introduced British readers to scenes of what were still relatively unknown areas (Poland, Romania, Hungary), gaining a reputation as «purveyor of the exotic».²⁰

The Gerards chose to publish their coauthored novels under a joint signature, *E. D. Gerard*: they kept the surname, but their first names were reduced to their initials and juxtaposed, so that the resulting pseudonym gives the illusion of single authorship. Also, like many women writers

¹⁹ BESANT Walter, RICE James, *By Celia's Arbour*, Sampson Low & Co., London 1878.

²⁰ LONDON Bette, *Writing Double. Women's Literary Partnerships*, Cornell University Press, Ithaca 1999, p. 5.

before them, the pen-name they adopted conceals their sex. The collective *E.D. Gerard*, thus, had the double advantage of obscuring both the collaboration and the sex of the authors. The strategy was initially successful, as early reviews of their first novel, *Reata*,²¹ refer to E.D. Gerard as *author*.²² The publication of their second novel, *Beggar My Neighbour*,²³ further reinforced the trick through the use of the formula *author of Reata* on its title page. Nevertheless, by mid-1882 apparently it was common knowledge that these texts were the product of a shared literary activity: a review in «Blackwood's Magazine» exposed E.D. Gerard as *the authors of Reata*.²⁴

Yet, notwithstanding the unmasking, the sisters insisted on keeping their collaboration disguised, and the same joint pen name and the singular *author* appeared on the title page of the next novel three years later, *The Waters of Hercules*.²⁵

Things changed with their fourth and last coauthored work, *A Sensitive Plant*,²⁶ which appeared in print in 1891. This time the title page reads *E. and D. Gerard* and *joint authors*; significantly, also the spine bears *E. and D. Gerard* instead of *E.D. Gerard* as with the previous novels. The collaboration was not only unveiled, but even highlighted. Such changes in the paratextual elements attest that, by 1891, the status of coauthorship in the marketplace had considerably altered, and the sisters thought it convenient to ride the wave of the popularity of collaboration.

By the time the Gerards split up, another team of women relatives was taking over the popular market. Edith Somerville (1858-1949) and Violet Martin (1862-1915) are probably the best known of late Victorian coauthors.

²¹ GERARD Emily, GERARD Dorothea, *Reata; or What's in a Name*, Blackwood & Sons, Edinburgh 1880.

²² Reviews reported within the first edition of *Beggar My Neighbour*, advertising a new cheap one-volume edition of *Reata*.

²³ GERARD Emily, GERARD Dorothea, *Beggar My Neighbour. A Novel*, Blackwood & Sons, Edinburgh 1882.

²⁴ *Recent Novels*, in «Blackwood's Magazine», CXXXI, 797 (March 1882), pp. 383-391.

²⁵ GERARD Emily, GERARD Dorothea, *The Waters of Hercules*, Blackwood & Sons, Edinburgh 1885.

²⁶ GERARD Emily, GERARD Dorothea, *A Sensitive Plant*, Kegan Paul & Co., London 1891.

The life-long literary alliance of these Anglo-Irish cousins began in 1886 and enjoyed enormous popularity in their time, and, although in subsequent years their fame decreased significantly, they have never totally dropped out of the canon of Irish literature.²⁷

When about to publish their first novel, Violet Martin urged her cousin to think about an authorial signature, taking for granted the need for a professional name distinct from their private identity: «You must think of a name for yourself».²⁸ Both women chose pseudonyms that obscured their sex, but they never wished to hide the collaboration. On the contrary, these partners always proudly asserted their shared writing activity in a true *two is better than one* mindset.²⁹

*An Irish Cousin*³⁰ came out in 1889 under the signatures *Geilles Herring and Martin Ross*. Violet Martin had a pseudonym ready to hand, which she had used in articles she had previously published on her own: her *nom de plume* was created by coupling her surname with the name of the family seat in the West of Ireland, Ross. Somerville, instead, needed to make up a name, also because her mother was contrary to her publishing fiction and did not want the good family name to be used in trade:³¹ «a Somerville ancestress, by name Geilles Herring, was selected to face the music for me» reports Somerville.³² However, the career of *Geilles Herring* was brief, and it «was given a death-blow by Edmund Yates [editor of «The World»], who asked ‘Martin Ross’ the reason of her collaboration with a grilled herring».³³

²⁷ LONDON, *Writing Double*, cit., p. 5.

²⁸ LEWIS Gifford, *The Selected Letters of Somerville and Ross*, Faber & Faber, London 1989, p. 61.

²⁹ «To write with you doubles the triumph and the enjoyment, having first halved the trouble and anxiety». SOMERVILLE Edith C., *Irish Memories*, Longmans, Green & Co., London 1917, p. 134. For an insight into Somerville and Ross’s collaborative ethos, see SOMERVILLE Edith C., *Two of a Trade* (1946¹), in G. Cummins (ed.), *Dr. E. C. Somerville*, Andrew Dakers, London 1952, pp. 180-186.

³⁰ SOMERVILLE Edith C., ROSS Martin, *An Irish Cousin*, Bentley & Son, London 1889.

³¹ LONDON, *Writing Double*, cit., p. 110.

³² SOMERVILLE, *Irish Memories*, cit., p. 137.

³³ *Ibidem*.

For the second edition of *An Irish Cousin*, Somerville changed her pen-name to *Viva Graham*, but on the appearance of their next novel, *Naboth's Vineyard*,³⁴ she persuaded her mother to let her use her name, and all their subsequent works were signed *E.C.E. Somerville and Martin Ross*. Stories report that Somerville's mother gave up her reserve when the duo's writing proved financially successful.³⁵ Indeed, both the Somervilles and the Rosses owned big Ascendancy country houses whose upkeep was very expensive. Differently from E.D. Gerard, whose stable position as wives of well-off officers did not require that they earned any income, the economic aspect was a relevant reason for both cousins to keep writing, as neither of them ever married.

Towards the turn of the century, Somerville and Ross's joint names had become a trademark. The *Somerville and Ross* signature was associated with a distinct literary product: witty, at times bitter, portrayals of both upper- and lower-class Irish society. When Ross died in 1915, their fame was at its highest. In this light, Somerville's decision to maintain the double signature in spite of the dissolution of the partnership does not come as shocking, as we shall see in the next section.

Collaboration at all costs

During the 1890s, more and more already established novelists experimented with coauthorship out of curiosity and economic profit. By the turn of the century, most popular writers had taken part at least once in collaborative ventures, often commissioned by magazines or publishing houses. The many occasional collaborations of this period were the product of authors who before and after pursued successful independent literary careers. When they collaborated, they did not work exclusively with one partner, but took part in different collaborative endeavours, sometimes simultaneously, and intricate nets of collaborators developed.

The trend now was to advertise coauthored novels by virtue of their collaborative nature and the curiosity it stirred. Coauthorship and the names of the partners were stressed and insistently printed on every available surface.

³⁴ SOMERVILLE Edith C.E., ROSS Martin, *Naboth's Vineyard*, Spencer Blackett, London 1891.

³⁵ LONDON, *Writing Double*, cit., p. 110.

The marketing potential of the practice was taken to the limit by some bizarre multiple collaborations that became fashionable in magazines. *The Fate of Fenella*,³⁶ a novel co-written by twenty-four «well-known writers of fiction» of the time³⁷ (including Arthur Conan Doyle and Bram Stoker) is a case in point. The names of the novelists are obsessively repeated in many places within the three volumes that make up the novel, but the most striking feature of *Fenella* is its cover, which shows a list of the facsimiles of the signatures of the authors, so that with just one passing glance at the volume one notices the multiple collaboration.

The preface to the first edition was written by the editor of «The Gentlewoman», who coordinated the project. As most allographic prefaces, it is a presentation and a recommendation of the novel; interestingly enough, though, the recommendation draws exclusively on the compositional method: no word is spent on the content. It begins as follows: «[t]hat 24 well-known writers should each be able to affirm that ‘I wrote a twenty-fourth part of that novel’ is sufficiently striking even in these days of literary collaboration».³⁸ The fact that it took twenty-four people to make a collaboration «sufficiently striking» speaks volumes about the popularity collaboration enjoyed.

Coauthorship became such a trend that it was proclaimed even when a thorough collaboration had not taken place, or even when there had been no collaboration at all. *The Naulahka*³⁹ by Kipling and his brother-in-law Wolcott Balestier is an example of an interrupted collaboration sold as a thorough one.

The American agent Balestier (1861-1891) had come to England in 1890 to offer to publish authorised versions of some of Kipling’s works for the publishing company he worked for, Lovell of USA. The two quickly became friends, and in mid 1890 they started to collaborate. Before becoming acquainted with Kipling, Balestier had published three novels with little success. It seems that the American writer knew he needed a literary ally, a tal-

³⁶ MATHERS Helen, et al., *The Fate of Fenella*, Hutchinson & Co., London 1892.

³⁷ Ad present in «The Gentlewoman», 28 November 1891, where the novel was originally serialised from December 1891 to April 1892.

³⁸ WOOD J.S., Editor’s Note to *The Fate of Fenella*, cit., p. V.

³⁹ KIPLING Rudyard, BALESTIER Wolcott, *The Naulahka. A Story of West and East*, Heinemann, London 1892.

ented partner who could help him achieve success, just as Rice had done with Besant. By the following spring the work was practically planned, but not entirely written out. In December 1891, while *The Naulahka* was at its fourth instalment in «The Century Magazine», Balestier died, after which everything was revised for the press by Kipling alone.⁴⁰

A much more extravagant case is the fake collaboration kept up by Somerville after Ross's death. Refusing to come to terms with the end of what had been her personal and professional life's pillar, Somerville decided not to abandon the idea of the collaboration, and went on for thirty-four years publishing under the notorious yet now false dual names: «our signature is dual, as it has ever been, and I recognize no reason why I should change it».⁴¹ The preface to *The Big House of Inver*, written ten years after her collaborator's death, boldly justifies her choice:

An established firm does not change its style and title when, for any reason, one of its partners may be compelled to leave it.

The partner who shared all things with me has left me, but the Firm has not yet put up the shutters, and I feel I am justified in permitting myself the pleasure of still linking the name of Martin Ross with that of

E.Æ. SOMERVILLE⁴²

Somerville refers to her and Ross's partnership as «the Firm», as Walter Besant had done before her.⁴³ They both draw on commercial terms that convey the professional and financial dimension of their literary partnerships, beside the artistic one. Besant too, on one occasion, deployed the dual signature after Rice's death: when his first solo novel was about to appear in print, his publishers advertised it as a *Besant & Rice* work. Only after being reassured that Besant's books would be successful anyway, they dropped Rice's name.⁴⁴

⁴⁰ Cfr. MALLETT Philip, *Rudyard Kipling: A Literary Life*, Palgrave Macmillan, Houndmills 2003.

⁴¹ SOMERVILLE, *Two of a Trade*, cit., p. 185.

⁴² SOMERVILLE Edith Æ., Author's Note to SOMERVILLE Edith Æ., ROSS Martin, *The Big House of Inver*, Heinemann, London 1925.

⁴³ BESANT, Preface to *Ready-Money Mortiboy*, cit., p. X.

⁴⁴ ELIOT Simon, 'His Generation Read His Stories: Walter Besant, Chatto & Windus and All Sorts and Conditions of Men, in «Publishing History», 21 (1987), pp. 27-30.

Differently from Besant's case, Somerville and her publishers were convinced that the trademark signature was an essential ingredient for the success of the novels she continued to write. Moreover, Somerville did not limit herself to the use of her dead partner's name for business reasons only: taking coauthorship beyond the limits of plausibility, she claimed that the collaboration was going on as before, as her cousin continued to communicate with her thanks to spirit communication. She explained that their writing method had only had to be «to a certain extent, modified»:⁴⁵ she started automatic writing practices, at first with the help of mediums, then on her own, and referred to the séances simply as «writing with Martin».⁴⁶ Such theatrical gestures «opened the collaboration to ridicule [...] casting doubts on the partnership's earlier professionalism and ensuring its lasting reputation as a cultural curiosity».⁴⁷ So much was collaboration a defining trait of Somerville's personal and public image, that she ultimately risked her reputation over it.

Bibliography

- BESANT Walter, RICE James, *Ready-Money Mortiboy. A Matter-of-Fact Story*, Tinsley Brothers, London 1872.
- BESANT Walter, RICE James, *My Little Girl. A Novel*, Tinsley Brothers, London 1873.
- BESANT Walter, RICE James, *This Son of Vulcan*, Sampson Low & Co., London 1876.
- BESANT Walter, RICE James, *By Celia's Arbour*, Sampson Low & Co., London 1878.
- BESANT Walter, RICE James, *Ready-Money Mortiboy. A Matter-of-Fact Story*, Chatto & Windus, London 1887.
- BESANT Walter, *On Literary Collaboration*, in «The New Review», VI, 33 (1892), pp. 200-209.

⁴⁵ SOMERVILLE, *Two of a Trade*, cit., p. 185.

⁴⁶ For a discussion of Somerville post Ross, see LONDON, *Writing Double*, cit., p. 5, pp. 116-117; JAMISON, E.Æ. *Somerville & Martin Ross*, cit., pp. 131-165; COLLIS Maurice, *Somerville and Ross: A Biography*, Faber and Faber, London 1968, p. 177.

⁴⁷ LONDON, *Writing Double*, cit., p. 116-117.

- COLLIS Maurice, *Somerville and Ross: A Biography*, Faber and Faber, London 1968.
- EDE Lisa, LUNSFORD Andrea, *Singular Texts/Plural Authors: Perspectives on Collaborative Writing*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1990.
- ELIOT Simon, 'His Generation Read His Stories: Walter Besant, Chatto & Windus and All Sorts and Conditions of Men, in «Publishing History», 21 (1987), pp. 27-30.
- GERARD Emily, GERARD Dorothea, *Reata; or What's in a Name*, Blackwood & Sons, Edinburgh 1880.
- GERARD Emily, GERARD Dorothea, *Beggar My Neighbour. A Novel*, Blackwood & Sons, Edinburgh 1882.
- GERARD Emily, GERARD Dorothea, *The Waters of Hercules*, Blackwood & Sons, Edinburgh 1885.
- GERARD Emily, GERARD Dorothea, *A Sensitive Plant*, Kegan Paul & Co., London 1891.
- JAMISON Anne, *E.Æ. Somerville & Martin Ross. Female Authorship and Literary Collaboration*, Cork University Press, Cork 2016.
- KARELL Linda, *Writing Together/Writing Apart. Collaboration in Western American Literature*, Nebraska University Press, Lincoln 2008.
- KIPLING Rudyard, BALESTIER Wolcott, *The Naulahka. A Story of West and East*, Heinemann, London 1892.
- LEWIS Gifford, *The Selected Letters of Somerville and Ross*, Faber & Faber, London 1989.
- LONDON Bette, *Writing Double. Women's Literary Partnerships*, Cornell University Press, Ithaca 1999.
- MALLET Philip, *Rudyard Kipling: A Literary Life*, Palgrave Macmillan, Houndmills 2003.
- MASTEN Jeffrey, *Textual Intercourse: Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- MATHERS Helen, et al., *The Fate of Fenella*, Hutchinson & Co., London 1892.
- Recent Novels*, in «Blackwood's Magazine», CXXXI, 797 (1882), pp. 383-391.
- SOMERVILLE Edith Æ., ROSS Martin, *An Irish Cousin*, Bentley & Son, London 1889.
- SOMERVILLE Edith Æ., ROSS Martin, *Naboth's Vineyard*, Spencer Blackett, London 1891.
- SOMERVILLE Edith Æ., *Irish Memories*, Longmans, Green & Co., London 1917.
- SOMERVILLE Edith Æ., ROSS Martin, *The Big House of Inver*, Heinemann, London 1925.
- SOMERVILLE Edith Æ., *Two of a Trade* (1946¹), in G. Cummins (ed.), *Dr. E. Æ. Somerville*, Andrew Dakers, London 1952, pp. 180-186.

When One is Two and Two is One.
Coauthored novels and disguised identities in Victorian Britain

STILLINGER Jack, *Multiple Authorship and the Myth of the Solitary Genius*, Oxford University Press, Oxford 1991.

SEZIONE 1: LETTERATURA
Discorsi metaletterari

MAJA SMOTLAK

Ogni similitudine è puramente casuale?
La narrativa slovena contemporanea tra finzione e verità

Abstract

The relationship between fiction and truth in the literary context apparently seems to be clear. Literature is art and therefore enjoys artistic freedom, but there are cases in which someone recognizes himself in a literary text. What happens in such circumstances? Those who find some similarities with reality are immediately wrong or not? The writer can use the words «Any similarity with fictitious events or characters was purely coincidental» to successfully protect himself from the accusations? Taking into consideration the case of three contemporary Slovenian authors, Breda Smolnikar (1941), Matjaž Pikalo (1963), and Goran Vojnović (1980), whose novels have had great media coverage in Slovenia, the contribution investigates the thin line between authenticity and ambiguity in their three literary texts that finished under judicial process. The paper analyses issues related to a broader debate, which concerns all literatures and not just the Slovenian one.

La relazione tra la finzione e la verità nel contesto letterario in apparenza sembra essere chiara. La letteratura è arte e gode quindi della libertà artistica, ma ci sono casi in cui qualcuno riconosce in un testo letterario se stesso. Che cosa succede in tali circostanze? Chi trova delle somiglianze con la realtà ha torto sin dal principio oppure no? Lo scrittore può ricorrere alla dicitura «Ogni riferimento a persone esistenti o a fatti realmente accaduti è puramente casuale» per respingere con successo le accuse? Prendendo in considerazione i casi di tre autori sloveni contemporanei, Breda Smolnikar (1941), Matjaž Pikalo (1963), e Goran Vojnović (1980), che hanno avuto grande riscontro mediatico in Slovenia, il contributo indaga la sottile linea tra l'autenticità e l'ambiguità nei loro rispettivi testi letterari, finiti sotto processo giudiziario. Interroga così questioni legate a un dibattito più ampio, che interessa tutte le letterature e non solo quella slovena.

La letteratura slovena (profana) e la censura

Nella seconda metà dell'Ottocento quando in Europa si formano e affermano le identità nazionali, anche la letteratura slovena si amplia e supera il carattere prevalentemente religioso e didattico che aveva segnato i suoi inizi

dall'anno mille circa in poi, dapprima nel Medioevo (750-1550) con i *Manoscritti di Frisinga* (972-1039),¹ passando per la letteratura scritta nell'epoca della Riforma protestante e della Controriforma (1550-1615), del Barocco (1672-1768) e dell'Illuminismo e Preromanticismo (1768-1830). Con il poeta France Prešeren² nel periodo del Romanticismo (1830-1848) si concretizza l'idea della letteratura che attraverso la ricerca estetica può elevare la lingua ed affermare l'identità nazionale slovena come un'entità autonoma. Ai tempi però essa era ancora soppressa dal dominio austro-ungarico e prima della pubblicazione ogni testo veniva sottoposto alla censura di Vienna.

Ed è proprio nell'Ottocento, in questo periodo di fermento letterario, contemporaneamente alla formazione delle letterature nazionali, che in Europa e non di meno sul territorio sloveno nasce l'ideologia dello scrittore 'geniale-visionario' e dell'autonomia letteraria, determinante per il rapporto tra la finzione e la realtà. Matura l'idea collettiva che la letteratura sia un settore autonomo, di libera creatività, portatrice di valori superiori, metafisici.³ Tuttavia con l'aumento dell'alfabetizzazione e il confermarsi dello stile realistico, si avvicina a un numero sempre maggiore di lettori e quindi ha un contatto sempre più considerevole con il mondo reale. Ciò produce nuovi conflitti tra lo scrittore e la società, che prima si limitavano perlopiù allo scontro tra lo scrittore e i poteri ecclesiastici o secolari.

Tornando alla letteratura slovena, nel Novecento essa vive un periodo difficile, quando dopo l'occupazione del territorio sloveno da parte dell'Ungheria, della Germania e dell'Italia viene bandita dal Fascismo mus-

¹ I *Manoscritti di Frisinga* sono i primi testi scritti in lingua slovena e i primi testi slavi scritti usando l'alfabeto latino.

² France Prešeren (1800-1849) è oggi considerato il più importante poeta sloveno, che ha introdotto molte nuove forme poetiche nella letteratura slovena. Col tempo Prešeren è stato eletto a «scrittore-genio e visionario» del popolo sloveno, mentre durante la sua vita veniva apprezzato di più il poeta concorrente Jovan Vesel Koseski (1798-1884), che però oggi non fa più parte del canone letterario sloveno.

³ Proprio in questo periodo la letteratura slovena si lega profondamente alla funzione della consolidazione nazionale. Gli scrittori sloveni infatti utilizzano la letteratura come uno degli strumenti per creare un senso di unione tra le persone d'identità slovena, compensando così la mancanza di uno stato sloveno, concretizzandosi in parte nel 1945, quando la Repubblica socialista di Slovenia faceva parte della Repubblica Socialista Federale di Jugoslavia, e pienamente solo nel 1991 con la proclamazione dell'indipendenza.

soliniano e dal Nazismo hitleriano e ungherese, ma nonostante ciò per tutto il ventennio fascista, al quale sono stati sottoposti gli sloveni⁴ e i cinque anni di dominio nazista, la letteratura slovena continua ad essere pubblicata e diffusa illegalmente e segretamente tra la gente. La censura fascista cerca di limitare la parola scritta slovena esclusivamente a testi di carattere «religioso, tecnico e musicale»⁵ e molti intellettuali sloveni optano per l'esilio nel Regno dei Serbi, Croati e Sloveni (1919-1929) ovvero nel Regno di Jugoslavia (1929-1941). Nonostante ciò però la produzione letteraria in lingua slovena non cessa e viene utilizzata come uno dei mezzi della lotta antifascista con un forte significato simbolico e quindi anche con una forte influenza sociale, sul quale sarebbe interessante svolgere un'ulteriore e approfondita ricerca.

Nel dopoguerra, soprattutto nei primi anni, quando la Slovenia fa parte della Repubblica Socialista Federale di Jugoslavia, la letteratura è messa sotto controllo dalla censura comunista. Agli autori viene raccomandato di raccontare vicende proletarie e contadine, ma evitare questioni legate ad alcuni episodi bellici, di cui il partito non voleva si parlasse. Si sviluppa così il Realismo sociale, diverso dal Realismo socialista, tipico della letteratura russa.⁶ Un esempio di come alcune verità spesso venivano represses è il caso del poeta, scrittore, saggista, traduttore, politico socialista cristiano e partigiano Edvard Kocbek (1904-1981), che nel 1951 pubblica la raccolta di racconti *Strah in pogum (Paura e coraggio)* in cui descrive la paura provata da un partigiano sloveno durante la battaglia con i miliziani nazisti. Il partito comunista bandisce la raccolta con l'accusa che l'autore-dissidente abbia distorto la reale immagine della lotta nazionale di liberazione. Simile è la sorte del grande amico di Kocbek, lo scrittore sloveno di Trieste, Boris Pahor (1913), noto per il romanzo *Nekropola (Necropoli)*, E. Martin, 2008), il quale a causa di alcuni scritti in contraddizione con il regime comunista, rimane

⁴ Gli sloveni del Litorale sono stati sottoposti al dominio fascista già dal 1920 fino al 1943, mentre gli sloveni delle altre regioni ne sono stati repressi dal 1941 al 1943 con l'occupazione italiana della parte ovest del territorio sloveno e la fondazione della Provincia di Lubiana (*Ljubljanska pokrajina*).

⁵ KACIN WOHINZ Milica, PIRJEVEC Jože, *Zgodovina Slovencev v Italiji 1866-2000*, Nova revija, Ljubljana 2000, p. 60.

⁶ Il Realismo sociale o Nuovo Realismo è una corrente della letteratura slovena, sviluppatasi tra il 1930 e 1941 e ripresa nuovamente da alcuni autori dopo il 1950. Il Realismo socialista, nato nell'Unione sovietica e incentrato sulla rappresentazione eroica della vita della classe operaia, invece fu attuale sul territorio sloveno solo per un brevissimo periodo, tra il 1945 e il 1947.

per molto tempo ignorato dagli studiosi letterati e per un certo periodo gli è persino vietato entrare in Jugoslavia, nonostante avesse preso parte attiva alla guerra di liberazione slovena. Oggi per fortuna anche grazie all'Italia e al programma televisivo italiano *Che tempo che fa*, che lo ha ospitato nel 2008, Pahor a 104 anni è considerato uno dei più importanti scrittori sloveni e nel 2017 è stata eretta la sua statua a Lubiana, situata vicino a quella del suo amico Kocbek.

Al posto della censura l'onore dell'individuo

Nel 1991 con la conquista dell'indipendenza della Slovenia, l'instaurazione della democrazia parlamentare e del pluralismo politico anche la letteratura non è più sottoposta a controlli, censure e costrizioni ideologiche, che di fatto già negli anni Ottanta con la lenta disintegrazione della Jugoslavia andavano scemando. Negli anni Novanta la letteratura slovena è segnata dall'«ecletticismo letterario» e dal «transrealismo»,⁷ ossia dal prevalere dello stile realistico rinnovato con la cosiddetta 'nuova emozionalità' del soggetto letterario, concentrato sulla ricerca e sulla formazione della propria identità individuale.

Oggi giorno anche se libera da ideologie, la letteratura slovena, così come le altre europee, si deve confrontare con una società in cui il postmodernismo ha relativizzato e desacralizzato definitivamente il ruolo dello scrittore, così che un testo letterario viene sempre più spesso sottoposto a delle verifiche attraverso i mass media, *internet* e in alcuni casi anche attraverso la legge. Probabilmente non è un caso che nella contemporaneità siano sempre più frequenti le cause individuali contro gli scrittori. Nella letteratura slovena degli ultimi ventisette anni ci sono stati tre casi di questo genere, che hanno avuto grande riscontro mediatico. Si tratta di tre autori, appartenenti a tre diverse generazioni, Breda Smolnikar (1941), Matjaž Pikalo (1963), e Goran Vojnović (1980). Di ciò si è scritto e parlato in tale misura, che oggi è difficile aggiungere qualcosa di nuovo. Proprio per questa ragione ho deciso di fare una sintesi dei punti cruciali delle tre vicende giudiziarie che hanno coinvolto i tre autori appena menzionati.

⁷ ZUPAN SOSIČ Alojzija, *Transrealizem – nova literarna smer sodobnega slovenskega romana*, in A. Zupan Sosič (a cura di), *Sodobna slovenska književnost (1980-2010)*, Ljubljana 2010, p. 419.

Breda Smolnikar e l'insolita protagonista

Breda Marija Zorec, meglio conosciuta come Breda Smolnikar, è un'autrice che non è nuova alle vicende giudiziarie. Tra il 1982 e il 1985 pubblica sotto lo pseudonimo *Gospa* 'signora', come provocazione e protesta contro l'allora vigente dicitura *tovarišic* 'compagna', la trilogia di racconti brevi *Ko je umiral Stob* (*Quando moriva Stob*), *Mrtvi Stob* (*Stob morto*) e *Stobovske balade* (*Le ballate di Stob*), nei quali tratta le vicende di un paesino, ma anche eventi bellici, «in un modo che non combacia con la storia ufficiale»,⁸ perché tocca alcuni temi 'tabù' relativi alla lotta partigiana. Breda Smolnikar viene processata e senza una chiara motivazione condannata condizionalmente a tre mesi di reclusione, quindi nei tre mesi successivi alla condanna l'autrice non è sanzionata, ma nel caso in cui commettesse un altro reato, la sanzione verrebbe effettuata. Ciò provoca un lungo periodo di silenzio dell'autrice che viene interrotto solo nel 1998 con la pubblicazione del racconto *Ko se tam gori olistajo breze* (*Quando lassù alle betulle crescono le foglie*).

Il libro parla di un'insolita protagonista e della sua vita. È la storia di Rozina, della sua immigrazione negli Stati Uniti d'America, prima dello scoppio della Prima guerra mondiale, e della sua morte nell'ex Jugoslavia. Lo stile della sua scrittura è particolare; si tratta di un flusso ininterrotto di eventi che non seguono l'ordine cronologico. La storia è scritta in una sola frase, senza punti e con poche virgole. Nel 1999 cinque sorelle denunciano l'autrice perché riconoscono nella figura di Rozina e di suo marito i propri genitori, Franc e Frančiška Nakrst, nota come Rosina. Sotto accusa si mettono cinque passaggi, che secondo le sorelle non combaciano con l'immagine reale della loro madre: 1. per primo le scene erotiche spinte, nelle quali Rozina sfrutta il sesso per ottenere ciò che vuole dal marito nell'ambito lavorativo:

Mi sono seduta sulle sue ginocchia, lui mi ha arruffato i capelli e mi ha pregato di sciogliermeli, me li sono sciolti e sotto di me ho sentito subito qualcosa di duro [...] mi sono distesa su quella panchina [...] gli ho strappato la camicia e lui mi baciava il seno, sopra ero nuda, metteva la sua testa tra i miei seni e andava in giù per il ventre [...] e poi lo abbiamo fatto ancora e ancora ... non riuscivamo a fer-

⁸ LESNIČAR-PUČKO Tanja, *Osvobojena krivde, da je pisateljica. Spremno besedilo*, in B. Smolnikar, *Ko se tam gori olistajo breze (ena od Zlatih dépuških pripovedk)*, Sanje, Ljubljana 2007, p. 133.

marci [...] e gli spingevo le guance tra i seni, [...] poi si è inchinato, mi ha spostato la gonna e con la lingua si è perso tra le mie gambe, proprio tra le gambe.⁹

2. la collaborazione di Rozina con i nazisti, dato che riesce a vivere in pace durante l'occupazione tedesca a differenza di altre persone di nazionalità slovena, 3. l'illegale distillazione di alcolici di Rozina e del marito, con la quale durante il proibizionismo guadagnano una grossa somma di denaro, 4. il rapporto con i figli, che vengono trattati da Rozina come forza lavoro gratuita e 'un male necessario', 5. infine la lite tra Rozina e una venditrice al mercato.

Matajaž Pikalo e il poliziotto

Il secondo caso riguarda lo scrittore Matjaž Pikalo, che pubblica il suo primo romanzo *Modri e (L'E blu)* nel 1998, proprio lo stesso anno dell'uscita dello sfortunato racconto di Breda Smolnikar. Quello di Pikalo è un romanzo di formazione, nel quale il protagonista Alfred Pačnik, uno studente universitario, racconta in prima persona l'estate degli anni Settanta in cui finì gli esami di maturità superiore a Kanal, vicino al confine tra la Slovenia e l'Austria. Il locale che il protagonista spesso visita è il bar *Modri e/E blu* del titolo, ossia l'*E[spresso] blu*, che è popolato da personaggi stravaganti e particolari. Il romanzo è innovativo soprattutto dal punto di vista linguistico, poiché è uno dei primi romanzi sloveni scritti nello *slang* giovanile.

La ragione della denuncia in questo caso fu un personaggio secondario, il poliziotto Petarda. Pikalo è stato denunciato da Norbert Vertačnik, un poliziotto in pensione, perché quest'ultimo si era riconosciuto nella figura del poliziotto Petarda, dato che quando lavorava a Prevalje in Carinzia gli era stato attribuito proprio il soprannome 'Petarda'. Vertačnik sosteneva che l'autore l'avesse offeso presentando Petarda come una persona immorale (un porco, masturbatore e ricattatore), ma soprattutto era infastidito dalla scena in cui Pikalo descrive come Petarda «sorprende il protagonista mentre fa sesso con una giovane francese, nel frattempo lui si masturba e dopo pretende dai due persino dei soldi».¹⁰

⁹ SMOLNIKAR Breda, *Ko se tam gori olistajo breze (ena od Zlatih dépuških pripovedk)*, Sanje, Ljubljana 2007, pp. 34-38 [trad. mia].

¹⁰ PIRC Vanja, *Priznanje umetniške svobode. Ustavno sodišč je odločilo, da v primeru Pikalo ni bila upoštevana pisateljeva pravica do umetniške svobode*, <http://www.mladina.si/97854/priznanje-umetniške-svobode/> [cons. il 14/12/2017] [trad. mia].

«Sera,» disse e si sporse in avanti, «cosa fate qua?»
[...] «Lo sapete che questi giochetti in luoghi pubblici sono vietati e sono considerati un reato?» chiese sbavando e lasciò cadere la mano libera, l'altra invece, in cui teneva il manganello, la posò sul finestrino appoggiandoci la testa sopra.
[...]
«Comment? Faire l'amour sur la place publique en France, c'est normal. C'est ne pas un crime. Qu'est-ce que vous pensez?»
«Cos'ha detto la piccola?» chiese il porco ansimando.
[...]
«Di alla piccola che potrebbe andare per mezz'anno in prigione a causa di questa cosa-a,» il porco riuscì appena appena a tirare la voce fuori da sé.
Le dissi questo sulla prigione e le feci notare anche quello che faceva il porco nascondendosi dietro la portiera dell'auto.¹¹

Vertačnik sosteneva che i fatti descritti non fossero accaduti veramente, ma che il testo letterario gli «avesse provocato il peggioramento dei suoi problemi psichici, riscontrati già precedentemente».¹²

Goran Vojnović e la polizia slovena

Il terzo caso è invece quello del romanzo d'esordio di Goran Vojnović *Čefurji raus!* (*Cefuri raus!: Feccia del Sud via da qui*, P. Raveggi, 2015), pubblicato nel 2008.¹³ Vojnović è sicuramente uno degli scrittori sloveni più letti, premiati, tradotti e venduti degli ultimi tempi. Nel romanzo sociale e di formazione Vojnović tratta, attraverso il racconto in prima persona di Marko Dordić, la vita degli immigrati, arrivati in Slovenia ai tempi della Jugoslavia, e dei loro figli, che oggi sono cittadini sloveni, ma la società slovena, che spesso li chiama con il peggiorativo *čefurji*, mantiene molti stereotipi e pregiudizi verso di loro, ad esempio la convinzione che si tratti di gente mal assimilata, con un'istruzione e uno standard di vita basso, che lavora nel settore primario e vive in certe parti delle città, come in una specie di ghetto. Vojnović, anche lui figlio di madre bosniaco-croata e padre bosniaco, ma nato

¹¹ PIKALO Matjaž, *Modri e*, Cankarjeva založba, Ljubljana 2001, pp. 139-140 [trad. mia].

¹² PIRC Vanja, *Resničnost, ki je preseгла fikcijo. Kako se je končal primer Pitkalo in kje je policist Petarda?*, <http://www.mladina.si/53791/resnicnost-ki-je-preseгла-fikcijo/> [cons. il 14/12/2017] [trad. mia].

¹³ VOJNOVIĆ Goran, *Čefurji raus*, Študentska založba, Ljubljana 2008.

in Slovenia, attraverso una lingua che amalgama lo sloveno, gli elementi di tutte le lingue balcaniche e lo *slang* di strada, imita il modo di parlare di questa gente, trattando il tema difficile della convivenza con umorismo e malinconia, prendendo in giro in ugual misura i cosiddetti *čefurji* e gli sloveni. Il romanzo ha avuto grande successo ed è stato trasposto in un monologo comico per il teatro (2009) e in un film (2013),¹⁴ entrambi omonimi.

A differenza di Breda Smolnikar e di Matjaž Pikalo, che sono stati coinvolti in cause civili, Vojnović è stato querelato penalmente dalla polizia slovena «per presunta calunnia e diffamazione».¹⁵ Secondo il direttore generale della polizia, infatti, la parte imputata del testo letterario era il capitolo *Perché la polizia slovena è fottuta*.

Secondo me non ci sono al mondo mentecatti più mentecatti dei poliziotti sloveni. Delle grandissime zucche vuote. Non ci si può credere che gini di legno sono. Ritardati, sotto zero. Davvero. Sono dei tali psicotici psicopatici che uno non se lo immagina. Amebe. Amebe. Gli cadi tra le zampe che sei praticamente morto, da rimpompare, e non hai fatto nulla, un po' di casino sul bus, ma loro ti battono come un tappeto. Colpi sulle reni, *pička jim materina*, stronzi che non sono altro. [...] Per tutta la notte manganellate sulle reni, brutte puttane, loro lo sanno dove si deve picchiare perché non lasci il segno. [...] Non gli basta riempirti ben bene di botte, no, bisogna pure che si divertano con i loro fottuti giochetti da ritardati. Che cazzo di persone sono questi qua? [...] Dementi totali. Psico sono, lo giuro, sono malati a cento all'ora. *Minus habens*, ritardati mentali, davvero. [...] Ululavo qualcosa e piangevo, e loro sghignazzavano come iene. Deficienti.¹⁶

Un progetto artistico comune di protesta

Oltre alle «proteste letterarie» espresse in varie forme soprattutto da Breda Smolnikar nei confronti delle sentenze emesse contro di lei, anche gli altri

¹⁴ *Čefurji raus!* (pièce teatrale), Marko Bulc, 2009; *Čefurji raus!* (film), Goran Vojnović, 2013.

¹⁵ UREDNIŠTVO, *Vojnovića zaradi romana Čefurji raus zaslišali policisti*,

http://www.mladina.si/80012/23-01-2009-vojnovia_zaradi_romana_cefurji_raus_zaslisali_policisti/?utm_source=dnevnik%2F23-01-2009-vojnovia_zaradi_romana_cefurji_raus_zaslisali_policisti%2F&utm_ =web&utm_campaign=oldLink [cons. il 14/12/2017].

¹⁶ VOJNOVIĆ Goran, *Cefuri raus. Feccia del Sud via da qui*, trad. it. di P. Raveggi, Forum, Udine 2015, pp. 50-52 [trad. a cura di P. Raveggi].

due autori hanno preso una posizione critica attraverso l'arte, partecipando nel 2010 a un'opera teatrale di genere semi-documentaristico *V imenu ljudstva! (In nome del popolo!)*. Essa interroga la posizione dell'artista, della sua libertà e responsabilità nelle società contemporanee analizzando la questione dal punto legale ed etico. Tra i casi presi in considerazione dall'opera teatrale ci sono anche la censura giuridica del romanzo di Breda Smolnikar e di Matjaž Pikalo e la querela penale di Goran Vojnović.¹⁷

Le reazioni

La gran parte dei media e degli storici letterari sloveni in tutti tre i casi si è schierata decisamente dalla parte degli autori, scrivendo articoli su articoli¹⁸ ed appellandosi alla norma secondo cui un testo letterario non va mai letto come un fatto. Basta quindi che l'autore scriva all'inizio del libro che «ogni riferimento a persone esistenti o a fatti realmente accaduti è puramente casuale»? La questione è molto più complicata. La responsabilità non è solo o in maggior parte del lettore, ma anche dell'autore, però essa può variare da caso a caso. Il mondo letterario non è generato esclusivamente dalla fantasia, bensì dal rapporto biunivoco con la realtà extra e intertestuale. Vediamo quale può essere il livello di responsabilità di un autore analizzando i tre casi.

¹⁷ Oltre ai tre autori l'opera teatrale tratta anche la reazione del pubblico, dei media e delle istituzioni ai progetti performativi del *tandem* artistico Eclipse e di Ive Tabar. La coppia Eclipse è formata da due artiste, che «impiegano il proprio corpo e i corpi degli altri con l'intento di inscenare l'eterna attrazione della pelle nuda e di indirizzarla subito dopo in una specie di disagio» [trad. mia]. Si veda MALIČEV Patricija, *Tandem Eclipse. Kdo se boji lagodja?*, <http://www.delo.si/zgodbe/sobotnapriloga/tandem-eclipse-kdo-se-boji-lagodja.html> [cons. il 14/12/2017]. Ive Tabar invece esegue le proprie *performan-ce* intervenendo sul proprio corpo; «Quando ha conosciuto la donna della propria vita in suo onore si è inserito un catetere lungo un metro attraverso la vena del braccio direttamente nella parte sinistra del cuore rischiando la fibrillazione. Quando questa ragazza è diventata sua moglie si è cucito l'anello matrimoniale sotto l'ombelico. Trapanandosi il ginocchio protestava contro il favore univoco all'entrata della Slovenia nell'UE» [trad. mia]. Si veda ŠUTEJ ADAMIČ Jelka, *Umetniški samomori kot radikalna drža*, <http://www.delo.si/kultura/razstave/umetniški-samomori-kot-radikalna-drza.html> [cons. il 14/12/2017].

¹⁸ Cfr. JUVAN Marko, *Fikcija in zakoni (komentarji k primeru Pikalo)*, in «Primerjalna književnost» 26, 1 (2003), pp. 1-20; BJELČEVIČ Aleksander, *Cilj posvečuje sredstva. Argumentativne zmote v primeru Smolnikar*, in A. Zupan Sosič (a cura di), *Sodobna slovenska književnost (1980-2010)*, Ljubljana 2010, pp. 19-25.

L'uso di un nome proprio di una persona, in modo che la persona attraverso di esso possa essere riconosciuta, rappresenta un forte legame tra la finzione e la realtà. In tutti e tre i casi il legame è profondo nonostante la differenza di una lettera tra Rozina e Rosina nel caso Smolnikar. Ma in favore degli autori bisogna dire anche che ogni allusione a persone o gruppi di persone reali è solo una «possibile copia», poiché sono creati in base alla volontà e alla prospettiva dell'autore, come ad esempio nel caso di personaggi dei romanzi storici. Un altro aspetto rilevante nel dibattito sulla relazione tra finzione e realtà è anche il livello di probabilità e universalità. La probabilità delle tre storie è alta, ma nel caso di Pikalo e di Vojnović la descrizione del poliziotto Petarda e del gruppo di poliziotti è troppo generale da poter collegare con affidabilità i personaggi letterari con persone reali; entrambe le storie potrebbero essere trapiantate in altri luoghi, rimanendo possibili in ugual misura. Inoltre non ci sono documenti che possano provare se le dichiarazioni sui poliziotti in questione siano reali o possibili. La colpa dell'interpretazione, che ha portato all'accusa di Pikalo, va attribuita in gran parte ai media regionali della Carinzia che più volte hanno fatto notare le similitudini tra la storia romanzata e la vita a Prevalje, dove l'autore in effetti è cresciuto. Nel caso della Smolnikar invece, la sua scrittura incentrata sulla protagonista rivela molti più particolari e coincidenze con la storia (anche documentabile) di una persona realmente esistita, anche se la storia narrata non coincide del tutto con la verità dei fatti, raccontata dalle querelanti. Non è un caso che il processo giudiziario contro di lei è durato otto lunghi anni, durante i quali la scrittrice ha protestato pubblicando varie versioni del racconto – una sigillata con un nastro di carta così che il lettore fosse il solo responsabile della lettura (questi libri furono poi bruciati dalla scrittrice stessa quando fu condannata dal tribunale), una versione in cui sono tralasciati i passi incriminati del testo per mostrare cosa rimane di un testo letterario sottoposto a censura, una versione satirica in cui non viene usata la lettera *f* e con l'aggiunta dei documenti giudiziari legati al suo caso, una versione su CD e una versione criptata che si fa beffa della censura.

Conclusioni ovvero L'arduo conflitto tra la libertà d'espressione e il diritto alla buona reputazione

Dopo sentenze diametralmente opposte gli autori Breda Smolnikar e Matjaž Pikalo alla fine sono stati ritenuti dalla corte costituzionale esenti di colpa. La

Smolnikar, dopo otto anni di processi giudiziari, dopo una sentenza, che le ha imposto di pagare otto mila euro, nonché di scusarsi pubblicamente sul giornale nazionale, e che le ha vietato la stampa e la vendita del libro, è stata ritenuta innocente dalla corte costituzionale e persino dalla corte europea, alla quale si sono in aggiunta appellate le querelanti, con la motivazione che la vicenda narrata non è offensiva e da essa non traspare quest'intento. Pikalo invece dopo tre sentenze perse e dopo aver pagato circa undici mila euro al querelante è stato anche ritenuto innocente con la spiegazione che «i giudici delle istanze inferiori hanno difeso esclusivamente il diritto all'onore e alla reputazione del poliziotto in pensione, trascurando completamente il diritto dell'autore alla libertà di espressione e alla libertà artistica».¹⁹ Nel caso Vojnović invece il direttore della polizia ha interrotto la procedura avviata contro l'autore ammettendo la sua impudenza e offrendo le proprie dimissioni.

Nel conflitto tra la libertà d'espressione e il diritto alla buona reputazione finora in Slovenia è quindi prevalsa la libertà artistica sul diritto alla buona reputazione, dato che, se gli autori per paura delle cause civili non scrivessero più basandosi sulle proprie esperienze personali e si autocensurassero, la letteratura slovena, il che vale per qualsiasi letteratura, subirebbe un danno incalcolabile. Ma nonostante ciò i tre casi presentati hanno aperto un dibattito importante sulla libertà di parola, sull'autonomia artistica e sulle differenze che distinguono il discorso letterario da altri discorsi, a capo del quale dovranno venirne prima o poi gli storici e letterati in collaborazione con i giuristi.

Bibliografia

- BJELČEVIČ Aleksander, *Cilj posvečuje sredstva. Argumentativne zmote v primeru Smolnikar*, in A. Zupan Sosič (a cura di), *Sodobna slovenska književnost (1980-2010)*, Ljubljana 2010, pp. 19-25.
- JUVAN Marko, *Fikcija in zakoni (komentarji k primeru Pikalo)*, in «Primerjalna književnost» 26, 1 (2003), pp. 1-20.

¹⁹ PIRC Vanja, *Priznanje umetniške svobode. Ustavno sodišč je odločilo, da v primeru Pikalo ni bila upoštevana pisateljeva pravica do umetniške svobode*, <http://www.mladina.si/97854/priznanje-umetniške-svobode/> [cons. il 14/12/2017] [trad. mia].

- KACIN WOHINZ Milica, PIRJEVEC Jože, *Zgodovina Slovencev v Italiji 1866-2000*, Nova revija, Ljubljana 2000.
- LESNIČAR-PUČKO Tanja, *Osvobodjena krivde, da je pisateljica. Spremno besedilo*, in B. Smolnikar, *Ko se tam gori olistajo breze (ena od Zlatih dépuških pripovedk)*, Sanje, Ljubljana 2007, p. 133.
- PIKALO Matjaž, *Modri e*, Cankarjeva založba, Ljubljana 2001.
- SMOLNIKAR Breda, *Ko se tam gori olistajo breze (ena od Zlatih dépuških pripovedk)*, Sanje, Ljubljana 2007.
- VOJNOVIĆ Goran, *Čefurji raus*, Študentska založba, Ljubljana 2008.
- VOJNOVIĆ Goran, *Cefuri rauss. Feccia del Sud via da qui*, trad. ital. di P. Raveggi, Forum, Udine 2015.
- ZUPAN SOSIČ Alojzija, *Transrealizem – nova literarna smer sodobnega slovenskega romana*, in A. Zupan Sosič (a cura di), *Sodobna slovenska književnost (1980-2010)*, Ljubljana 2010, pp. 419-424.

Sitografia

- MALIČEV Patricija, *Tandem Eclipse. Kdo se boji lagodja?*, <http://www.delo.si/zgodbe/sobotnapriloga/tandem-eclipse-kdo-se-boji-lagodja.html> [cons. il 14/12/2017].
- PIRC Vanja, *Priznanje umetniške svobode. Ustavno sodišč je odločilo, da v primeru Pikalo ni bila upoštevana pisateljeva pravica do umetniške svobode*, <http://www.mladina.si/97854/priznanje-umetniske-svobode/> [cons. il 14/12/2017].
- PIRC Vanja, *Resničnost, ki je preseгла fikcijo. Kako se je končal primer Pikalo in kje je policist Petarda?*, <http://www.mladina.si/53791/resnicnost-ki-je-presegla-fikcijo/> [cons. il 14/12/2017].
- ŠUTEJ ADAMIC Jelka, *Umetniški samomori kot radikalna drža*, <http://www.delo.si/kultura/razstave/umetniski-samomori-kot-radikalna-drza.html> [cons. il 14/12/2017].
- UREDNIŠTVO, *Vojnoviča zaradi romana Čefurji raus zaslišali policisti*, http://www.mladina.si/80012/23-01-2009-vojnovia_zaradi_romana_cefurji_raus_zaslisali_policisti/?utm_source=dnevnik%2F23-01-2009vojnovia_zaradi_romana_cefurji_raus_zaslisali_policisti%2F&utm_medium=web&utm_campaign=oldLink [cons. il 14/12/2017].

GIUSEPPE CARRARA

**«Pretend it's fiction». La questione della verità in
A Heartbreaking Work of Staggering Genius di Dave Eggers**

Abstract

The relationship between fake and real is one of the most prominent in contemporary fiction. In this paper I analyse the problem focusing on *A Heartbreaking work of Staggering Genius* by Dave Eggers, a particularly interesting case of autofiction in which falsehood is not only a major theme, but also a fundamental narrative device. I try to highlight how paratext, narrative voice, unreliability, irony, exaggeration, contradictions and even the formal structure of the book are shaped by the question of untruth. All these elements implicitly convey a discourse about the relationship between fact and fiction. Textual analysis and close reading will set the ground for a broader discussion about post-postmodern and postironic literature and its need for a paradoxical sincerity in the context of our media landscape.

Il rapporto fra verità e menzogna è uno dei temi più affrontati dalla narrativa contemporanea. Scopo di questo intervento è analizzare la questione nell'opera narrativa di Dave Eggers, in particolar modo attraverso l'analisi del suo libro d'esordio *A Heartbreaking work of Staggering Genius*, emblematica *autofiction* in cui la menzogna oltre a essere tematizzata sin dal paratesto è usata come principale artificio narrativo in tutta l'opera. In particolare si tenterà di illustrare la particolare fisionomia del paratesto, del narratore (di cui si cercherà di mettere in luce l'inattendibilità), i processi di denarrazione, l'uso dell'ironia e dell'esagerazione e particolari strategie retoriche di *dispositio*. Tutti questi elementi servono a condurre implicitamente un discorso dialettico sul rapporto fra la realtà e la finzione. L'analisi testuale, per tanto, sarà utile anche a collocare questo testo ibrido all'interno del più grande panorama di riferimento della letteratura contemporanea post-postmoderna e si cercherà di mostrare come la narrativa di Dave Eggers sebbene esibisca le sue menzogne, sia in realtà mossa da un profondo bisogno di sincerità che, nell'attuale panorama mediatico, non può che essere perseguita per via laterale, post-ironica, contraddittoria.

Nelle *Postille a "Il nome della rosa"*, Umberto Eco definiva l'atteggiamento postmoderno come quello

di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle “ti amo disperatamente”, perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: “Come direbbe Liala, ti amo disperatamente”.

A questo punto, avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può più parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle: che la ama, ma che la ama in un'epoca di innocenza perduta. Se la donna sta al gioco, avrà ricevuto una dichiarazione d'amore, ugualmente. Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida del passato, del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno coscientemente e con piacere al gioco dell'ironia... Ma entrambi saranno riusciti ancora una volta a parlare d'amore.¹

Queste parole vengono scritte nel 1983 e già nel decennio successivo si sedimentano nell'inconscio collettivo delle culture giovanili: nel corso degli anni '90 diventa un luogo comune presumere che non è più possibile esprimere direttamente alcunché di sentito e di sincero dal momento che ogni affermazione genuina può essere rubata e ripetuta dall'industria pubblicitaria e dell'intrattenimento o risultare ingenua. È da questo humus che nasce l'*hipster* contemporaneo che, praticando un'ironia senza sarcasmo o critica, incarna la disillusione riguardo la possibilità di prendere seriamente una sottocultura e il sospetto che ogni posizione sia una posa. L'*hipster* adotta le retoriche della controcultura, i suoi aspetti formali, ma ne ignora le politiche: per lui è una vergogna e un'ingenuità prendere sul serio le controculture.² In questo senso l'*hipster* è il figlio della fine della storia: la tesi di Fukuyama, sebbene ampiamente criticata, è entrata a far parte dell'inconscio collettivo di quello che Mark Fisher ha

¹ ECO Umberto, *Postille a "Il nome della rosa"*, «Alfabeta» n. 49, giugno 1983.

² Per un'analisi approfondita dell'*hipster* nella cultura contemporanea rimando a GREIF Mark, *Against Everything*, Verso, London 2016. Cfr. anche LOLLI Alessandro, *Controguida all'Hipster (e al Punk)*, «Pixarthinking», 8 marzo 2017: <http://www.pixarthinking.it/controguida-hipster-punk/> ultimo accesso: 10/10/2017. Per la genesi storica del concetto di *hipster*, la sua evoluzione e le sostanziali differenze nell'uso del termine – da Mailer ai *beatniks* fino all'oggi – rimando a KONSTANTINOU Lee, *Cool Characters. Irony and American fiction*, Harvard University Press, Cambridge-London 2006. Konstantinou ricostruisce in maniera accurata il dibattito e le rappresentazioni *hipster* del dopoguerra a partire dal primo saggio sull'argomento, quello di Anatole Broyard uscito nel 1948 sulla «Partisan Review» intitolato *A portrait of the Hipster*, e le diverse concezioni espresse da Ralph Ellison (in *Invisible Man*) e da Norman Mailer (in *The white negro*).

chiamato «capitalist realism».³ Al tempo del realismo capitalista l'ironia viene vista come epitome e sintomo dell'impossibilità della rivoluzione. È questa, grosso modo, la diagnosi di David Foster Wallace in *E unibus pluram*⁴ che, non senza incappare in alcuni equivoci, sottolinea che la televisione ha, in un certo senso, *hipsterizzato* l'ironia avendola cooptata e istituzionalizzata: la carica critica dell'ironia è stata annacquata diventando, quindi, nociva: è stata «assorbita, svuotata, e reimpiegata dallo stesso establishment televisivo al quale si era originariamente opposta».⁵ Lo svuotamento dell'estetica ironica impone come regola la mancanza di regole e allora «la protesta e il cambiamento non sono solo impossibili, ma impensabili».⁶ È in questo contesto che si muovono molti degli autori che esordiscono fra la fine degli anni '90 e i primi duemila in America. Sono scrittori, come Dave Eggers, che hanno assimilato la lezione di Wallace e cercano di fare i conti con questo panorama socio-culturale. Lo spazio in cui questi autori si muovono e al quale cercano di reagire è quello ipostatizzato dalla storiografia filosofica su quello che Franca D'Agostini⁷ ha chiamato il paradigma Rorty-Sokal che ha favorito l'interpretazione del postmoderno come forma estrema di antirealismo e ha innalzato una posizione correlazionista a dominante filosofica. Rorty, parlando proprio di ironia, definisce l'ironista come un individuo consapevole della contingenza del linguaggio e della relatività dell'idea di verità, concepibile solo all'interno di dati giochi linguistici e mai in riferimento alla realtà esterna.⁸

È questo, grossomodo, il panorama culturale con cui Dave Eggers trova a confrontarsi, seppur implicitamente, quando esordisce nel 2000 con *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, un'autofiction che racconta la giovinezza stravagante dell'autore a partire dalla morte dei genitori. Eggers è

³ FISHER Mark, *Capitalist realism. Is there no alternative?*, Zero Books, London 2009.

⁴ FOSTER WALLACE David, *Tennis, Tv, trigonometria, tornado*, minimum fax, Roma 1999.

⁵ Ivi, p. 107.

⁶ Ivi, p. 108.

⁷ Cfr. D'AGOSTINI Franca, *Realismo? Una questione non controversa*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

⁸ Cfr. RORTY Richard, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1989.

consapevole dei problemi posti dal saggio di Wallace e allo stesso tempo, per dirla con una battuta di Woody Allen, si rende conto che «Non c'è dubbio che la realtà esista. Il problema è piuttosto: quanto dista dal centro? e fino a che ora rimane aperta?». ⁹ Ovvero, il problema non è più tanto ontologico, sull'esistenza o meno del reale, ma sul modo in cui comunicare e rappresentare quel reale senza «buttarla in vacca». ¹⁰ La realtà esiste, è là fuori ma io non so che farci. Il problema di Eggers, e della generazione «McSweeney's», è come essere di nuovo sinceri dopo il postmoderno, come essere *postironici*, ¹¹ come dire “ti amo” senza citare Liala.

La risposta di Eggers a questa situazione è paradossale: fa convergere e confliggere verità e menzogna per creare una nuova forma di fiducia. Il mezzo principale per raggiungere questo risultato è ibridare la metanarrazione con il discorso non-finzionale: il testo viene presentato nella quarta di copertina come un'opera di non-fiction e commercializzato come un *memoir*, ma l'attribuzione del genere non è così pacifica. Questo tipo di mescolazione riflette la consapevolezza di Eggers che, dopo il postmoderno, non è possibile una comunicazione diretta denotativa, ma, contemporaneamente, segnala il rifiuto di impaludarsi nelle risacche dell'autoreferenzialità. La metanarrazione, secondo la celebre definizione di Patricia Waugh, «undermine

⁹ ALLEN Woody, *Citarsi addosso*, Bompiani, Milano 2000. Cit. in esergo in D'AGOSTINI Franca, *Realismo?*, cit.

¹⁰ WU MING, *New Italian Epic*, Einaudi, Torino 2009.

¹¹ Per il concetto di postironia si veda KONSTANTINOUS Lee, *Cool Characters. Irony and American fiction*, Harvard University Press, Cambridge-London 2006 e HOFFMANN Lukas, *Postirony*, transcript Verlag, Bielefeld 2016. Scrive Konstantinou: «Many contemporary novelists – such as Wallace, Smith, Chris Bachelder, Rivka Galchen, Jennifer Egan, Dave Eggers, Jeffrey Eugenides, Jonathan Franzen, Sheila Heti, Jonatha Lethem, Tao Lin, Salvador Plascencia, Richard Powers, Neal Stephenson, Colson Withehead and Karen Tei Yamashita – regard irony as an essential component of postmodern culture and fear that it has caused various social, political and philosophical maladies. Such writers define irony as an ethos, a stance that interprets the world and language via a corrosive practice of symptomatic, sceptical or paranoid reading. In the face of postmodern culture, transcending irony's limitations becomes an urgent artistic, philosophical and political project. I call this project *postirony*. Postironists don't advocate a simple return to sincerity – they're not anti-ironists – but rather wish to preserve postmodernism's critical insight (in various domains) while overcoming its disturbing dimensions». KONSTANTINOUS Lee, *Four Faces of Postirony*, in R. van den Akker, A. Gibbson, T. Vermeulen (a cura di), *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*, Rowman & Littlefield, London-New York 2017, pp. 87-102.

belief as such». ¹² Eggers, sulla scia di Wallace, tenta di risemantizzare gli strumenti meta-finzionali per piegarli alla rifondazione di una forma di fiducia e di credenza facendo ricorso alla struttura dell'auto-fiction. C'è insomma la consapevolezza che le basi per garantire questa fiducia sono state minate e decostruite, eppure si procede *come se* ci fossero: la fiducia diventa così un'attitudine che lo scrittore cerca di ricreare nel lettore attraverso mezzi formali che garantiscano una qualche patente di sincerità. La stessa sincerità non viene però vista come uno stato fisso e naturale, ma è piuttosto una performance in grado di farsi ponte di comunicazione fra due o più soggettività. La sincerità è insomma un ethos, in termini aristotelici, un mezzo per dire la verità agli altri. È il corrispettivo del *gnōti seautōn*, alla base della cui formulazione è implicita una concezione del soggetto non stabile e univoco. La decostruzione della *theory* post-strutturalista ha però mostrato che l'io è una finzione, è il prodotto di istanze culturali, sociali, etniche, razziali, linguistiche. Il problema può essere riformulato dunque così: se l'io non esiste come faccio a dire "ti amo"? La risposta di Eggers, nella scelta di eliminare i confini fra la verità e la finzione, abbiamo detto, è paradossale. E non è un caso. Il paradosso, secondo Lausberg, implica una forma di distanza: «non si presenta solo come materia, ma anche come fenomeno di straniamento, quindi come pensiero, o come figura di pensieri e parole rintracciabile nell'*inventio*». La sua stessa forma retorica coinvolge un'ipotesi di interpretazione attiva: «chi ascolta viene stimolato a un lavoro di raziocinio: deve gettare un ponte tra paradosso e preteso significato». ¹³ Quine aggiunge, parlando nello specifico delle antinomie, che queste «producono le crisi del pensiero» portando allo scoperto «un'autocontraddizione mediante modi di ragionamento accettati. Essa stabilisce che qualche implicito schema di ragionamento, in cui avevamo fiducia, deve essere reso esplicito, e d'ora innanzi evitato o riveduto». ¹⁴ Nel caso de *L'opera struggente di un formidabile genio* il paradosso consiste nel tentativo di voler usare gli strumenti dell'ironia e della meta-finzione per una rappresentazione sincera della realtà e dell'io che racconta. Il risultato è la creazione di un narratore inaffidabile che pure vuole essere creduto nei suoi enunciati. La strada percorsa da Eg-

¹² WAUGH Patricia, *Metafiction*, Routledge, London-New York 1984.

¹³ LAUSBERG Heinrich, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 28-29.

¹⁴ QUINE Willard Van Orman, *I modi del paradosso e altri saggi*, Il Saggiatore, Milano 1975, p. 79.

gers è quella della separazione dei domini della sincerità e dell'affidabilità: il narratore non si ritrova a essere inaffidabile suo malgrado, né tantomeno vuole esplicitamente ingannare il suo destinatario: cerca piuttosto di ridurre la distanza postulata dal paradosso per ricreare le basi di una comunicazione sincera. Eggers procede infatti moltiplicando le allocuzioni al lettore, tanto nelle soglie paratestuali, che nel corso della narrazione sfondando la quarta parete, insistendo a più riprese sul vincolo di somiglianza fra l'io e il tu:

to address this, the author offers the following:

a) that he is like you

b) that, like you, he falls asleep shortly after he becomes drunk¹⁵

L'obiettivo è anche quello di ricreare un senso di comunità opponendosi a una cultura definita dal solipsismo, dall'inedia, dal sarcasmo, dal cinismo, da un'ironia fine a sé stessa; una cultura di disincanto e tristezza; una cultura dell'individualismo, caratterizzata da flessibilità, velocità, solitudine e orientata verso forme di consumo organizzate su un modello di gratificazione immediata, piuttosto che su un modello di gratificazione differita, caro alla cultura imprenditoriale borghese. È una cultura in larga parte influenzata dal modello imprenditoriale della new economy,¹⁶ e non è un caso che il libro sia scritto e ambientato proprio in California prima dello scoppio della bolla delle *dot-com*. È, d'altronde, il narratore stesso ad avvertirci, nei *Ringraziamenti*, che il suo solipsismo è il risultato del suo privilegio economico, storico e geopolitico. Da questo punto di vista il libro può anche essere letto come un tentativo di superare l'egotismo dell'io narrato che si concluderà con un desiderio suicida che può essere interpretato come l'omicidio simbolico dell'io-come-hipster. Al livello testuale questa caratterizzazione narcisistica del protagonista si può vedere su vari aspetti: il punto di vista è sempre fisso sull'io (che sia narrante o narrato) e non viene mai ceduto ad altri personaggi; c'è, inoltre, una tendenza all'esagerazione su tutti gli aspetti che riguardano la sfera soggettiva (che si riflette nella scelta di inserire dei ringraziamenti lunghi quaranta pagine) e che sfocia in una forma infantile di volontà di potenza:

¹⁵ EGGERS Dave, *A Heartbreaking Work of Staggering genius*, Vintage, London 2001, pagina non numerata.

¹⁶ Cfr. CASTELLS Manuel, *Galassia Internet*, Feltrinelli, Milano 2002.

each day we're being paid back for what is owed, what we deserve, with interest, with some extra motherfucking consideration – we are owed, god-dammit – and so we are expecting everything, everything.¹⁷

I am an extraordinary singer.¹⁸

I am an extraordinary singer.¹⁹

No one can stop me. He is mine, and you cannot stop me, cannot stop us. Try to stup us, you pussy!²⁰

But, we! – we are great-looking! We have style, which is messy, rakish, yet intriguingly so, singular. We are new and everyone else is old. We are the chose ones, obviously.²¹

We won. We told them to go away and they did. I am the president. I am the Olympics²²

I am the foreman! I am the boss!²³

I am massive! I am America²⁴

A queste asserzioni esplicite di narcisismo si accompagna il desiderio di essere visto, di essere esposto allo sguardo altrui («I want everyone to witness my youth»²⁵) seppur con la paura e l'insicurezza di non rivelarsi sempre il migliore:

Then I try to discern if Moodie's penis is noticeably bigger than mine, and decide that at least flaccid, it's a draw. Just about. Good. Good.²⁶

¹⁷ EGGERS Dave, *A Heartbreaking*, cit., p. 47.

¹⁸ Ivi, p. 48.

¹⁹ Ivi, p. 53.

²⁰ Ivi, p. 49.

²¹ Ivi, p. 96.

²² Ivi, p. 151.

²³ Ivi, p. 153.

²⁴ Ivi, p. 155.

²⁵ Ivi, p. 209.

²⁶ Ivi, p. 178.

Il solipsismo che si dà forma in queste pagine riflette due logiche culturali di cui *L'opera struggente* è fortemente imbevuta: la *reality TV* e il perfezionismo come risposta filosofico-attitudinale al problema dell'esperienza.²⁷ Il reality show, oltre a essere un tema centrale del libro, è anche riprodotto mediante le tecniche narrative che mostrano una illusoria riproduzione immediata del reale salvo poi smascherarla come costruzione mediata e quindi artificiosa e menzognera. Il perfezionismo, invece, inteso come risposta a un sistema economico che sempre più non vende prodotti, ma esperienze e che sostituisce all'accumulazione merceologica l'accumulazione esperienziale, è il tentativo di mettere il sé prima di ogni altra cosa, di riconfigurare di volta in volta il rapporto fra l'io e le cose, fra il sé e il mondo nel tentativo di aspirare a un'esperienza totale:

Perfectionism thus makes experience total, not by viewing outside people and things as art, but by feeling how each directs its summons to yourself and letting it enter and the self respond.²⁸

Da questa prospettiva il sé non è un'entità fissa, ma esiste solo in risposta agli stimoli esterni. L'io non è una finzione: è un processo, il processo eterno e interminabile di creazione del sé.

Le retoriche della menzogna servono esattamente a drammatizzare questi aspetti. Svolgono, in definitiva, tre funzioni principali: in prima istanza smascherano le logiche del reality utilizzandole e, anzi, celebrandole, soprattutto attraverso la destrutturazione formale del genere memorialistico attraverso degli inserti metanarrativi che a) riflettono su come narrativizzare determinate scene che l'io si trova a vivere, mostrando il carattere rimaneggiato e artificiale del racconto;²⁹ b) classificano alcuni episodi come esplicitamente fin-

²⁷ Cfr. GREIF Mark, *Against*, op. cit.

²⁸ Ivi, p. 90.

²⁹ Cfr. EGGERS Dave, *A Heartbreaking*, cit., pp. 269-70: «Details of all this will be good. This will make some kind of short story or something. Or no. People have done stuff about suicides before. But I could twist it somehow, include random things, what I was thinking on the way to the hospital, about Indian summer, the doctor riddle, about watching Conan. That's a good detail, the laughing while your friend is having his stomach pumped. People have done that, too. Probably on TV even, Picket Fences maybe. But I could take it further. I should take it further. I could be aware, for instance, in the text, of it having been done before, but that I have no choice but to do it again, it having actually happened that way. But then it will sound

zionali;³⁰ c) infrangono il principio di verisimiglianza (è il caso di alcuni dialoghi attribuiti a Toph, o di alcune scene raccontate come se fossero dei blockbuster o dei video musicali).

La seconda funzione della menzogna è quella di mostrare la non fissità dell'io mettendone in luce il processo di costruzione e distruzione: il *memoir* è concepito, da Eggers, come un atto di autodistruzione.³¹ Questa dialettica è evidente nella distanza che separa io narrante e io narrato (esplicita nel racconto dell'esperienza della fondazione della rivista «*Might*») che non è solamente temporale, ma soprattutto ideologica nel riprodurre la distanza etica fra l'io come *hipster* e l'io come *believer*.³² È la distanza, cioè, che separa un

like one of those things where the narrator, having grown up media-saturated, can't live through anything without it having echoes of similar experiences in television, movies, books, blah blah. Goddamn kids! The shrieking is the problem. It's fine except for the fucking shrieking. So I'll have to take it past that. I'll convey that while I'm living things very similar to things I've seen happen before, I will be simultaneously recognizing the value in living through these things, as horrible as they are, because they will make great material later [...] So instead of lamenting the end of unmediated experience, I will celebrate it, revel in the simultaneous living of an experience and its dozen or so echoes in art and media, the echoes making the experience not cheaper but richer, aha!».

³⁰ È il caso, per esempio, di un intero capitolo che riporta un'intervista cui il protagonista si sottopone per partecipare a un reality show: «*So tell me something: This isn't really a transcript of the interview, is it? No. It's not much like the actual interview at all, is it? Not that much, no. This is a device, this interview style. Manufactured and fake. It is.*» (Ivi, p. 197). Oppure quando si racconta del tentato suicidio di uno degli amici del narratore: «*This is fiction now, it's fucking fiction*» (Ivi, p. 264).

³¹ Scrive nei *Ringraziamenti*: «because most self-revelation is just garbage – *oop!* – yes, but we have to purge the garbage, toss it out, throw it into a bunker and burn it» (Ivi, pagina non numerata).

³² Per il concetto di *believer* Cfr. KOSTANTINOU L., *Cool* cit.: «formulated against dominant accounts of postmodernism and in response to the End of History triumphalism that marked the end of the Cold War. [...] Wallace casts the believer as a tragic victim of postmodernity, someone who desperately seeks grounds for belief while fearing that no such grounds exist. Hoping to transcend irony, Wallace reconfigures metafiction, constructing a postironic genre I call 'credulous metafiction', to foster the reader's capacity to believe. [...] Eggers and his associates extend Wallace's project, figuring the believer as a type of person who hopes to create worldly reenchantment through an aesthetic practice of quirky juxtaposition [...] Eggers's paratextual institutions construct an image of a figure I call the 'Mean Reader', the snarky opponent of the believer. These writers and artists all describe irony as a toxic by-product of postmodernity, and they are especially focused on how popular media generates and then co-opts irony and cynicism. All, finally, join a larger effort to put the capacity to believe at the

discorso ironico, ma non significativo, vuoto, che segnala solamente l'impossibilità di esprimersi a cuore aperto e che rimanda incessantemente a se stesso, e un discorso che recupera la fiducia nella comunicazione, senza correre il rischio di suonare ingenuo. È il tentativo, insomma, di lasciarsi alle spalle un'enunciazione fatta di esagerazioni, effetti patinati e eccessiva enfasi data dall'esplosione di frasi esclamative. È una dizione quasi in falsetto che non vuole, però, essere la parodia di sé stessa: rappresenta, piuttosto, al livello stilistico, una forma di ritorno del represso (la morte di entrambi i genitori) cui fa da contraltare il massiccio uso delle forme di reticenza che spezzano le frasi a metà, segnalando la presenza di un trauma profondo, sinceramente e seriamente sentito, ma che può riaffiorare solamente in forme bizzarre e talvolta ridicole. La rappresentazione dell'io come processo è evidente anche nell'uso quasi parossistico delle figure retoriche della contraddizione che contribuiscono a delineare la fisionomia di un narratore non completamente affidabile e che non riesce a organizzare il materiale narrativo in una enunciazione del tutto fededegna. Il caso più macroscopico è la ripetizione, nei *Ringraziamenti*, del verbo *to fib* che inizialmente serve a ribadire l'impossibilità, per l'io, di mentire e, poco dopo, sottolinea invece la propensione del narratore a «raccontare balle»:

The point is, the author doesn't have the energy or, more important, skill, to fib about this being anything other than him telling you about things, and is not a good enough liar to do it in any competently sublimated narrative way [...]

The author would also like to acknowledge his propensity to exaggerate. And his propensity to fib in order to make himself look better³³

La contraddizione, oltre che nella forma della *denarrazione* a distanza, si trova spesso anche al livello minimo della frase come negazione del sintagma («We are ready. We are not ready»);³⁴ oppure come forma di indecidibilità fra due coppie oppositive («Sad and sickly? Or glamorous and new?

center of postironic ethos that might help one endure or overcome the negative effects of contemporary irony. » (p. 42).

³³ EGGERS Dave, *A Heartbreaking*, cit., prima sezione, pagina non numerata.

³⁴ Ivi, p. 17.

Sad/sickly or glamorous/new? Sad/sickly? Glamorous/new?»);³⁵ infine come svelamento che una porzione di racconto non è accaduta davvero, ma raccontata in un regime di focalizzazione ipotetica.

In ultima istanza, però, questa mescolanza di verità e menzogna va intesa come risposta a quel paradigma Rorty-Sokal che si è provato a definire all'inizio, cioè come tentativo di superare il disincanto e il sospetto postmoderno per recuperare una forma di fiducia, pur nella consapevolezza che la Verità è un ideale cui tendere, ma mai raggiungibile. È su queste basi che si fonda il paradosso compositivo de *L'opera struggente* ed è particolarmente evidente nella postura della voce enunciante e sulla struttura del libro. La voce che narra cerca, in prima istanza, di rendersi «appealing» per il lettore e tenta di stabilirvi un contatto emotivo. È un narratore consapevole che, con la diffusione della tecnologia, ogni esperienza è ormai mediata, nulla è vissuto direttamente. Ma anziché arrendersi davanti a questa evidenza tenta di usare la mediatezza non per snaturare e depotenziare l'esperienza, ma piuttosto per arricchirla: in questo senso va intesa dunque la finzione, non come una cosa *falsa*, una *bugia*, ma come il tentativo di organizzare il vissuto entro strutture dotate di significato. Non sarà un caso, allora, se nella struttura può essere individuata una tripartizione che mima la dialettica hegeliana. Abbiamo una situazione di partenza (una tesi) in cui il narratore stila il patto di lettura con i destinatari del libro nelle soglie paratestuali. I paratesti de *L'opera struggente*, però, perdono la loro funzione abituale e colophon, prefazione e ringraziamenti (per un totale di cinquanta pagine) divengono una parte fondamentale della narrazione e dell'estetica del libro. La dimensione paratestuale, insomma, è il primo cortocircuito cui Eggers sottopone verità e menzogna riproducendo questa dialettica anche fuori dall'universo narrativo fino ad arrivare a coinvolgere la sua persona reale nel momento in cui inserisce una sua foto con due cani e dichiarando, poco dopo, di non avere animali. Il paratesto, insomma, propone un patto di lettura ambiguo: designa il libro come un'opera autobiografica, non finzionale, da prendere alla lettera, in cui tutto è raccontato come è accaduto e contemporaneamente suggerisce fra le righe di leggere l'opera come un romanzo. Indica cioè al lettore che gli oggetti dell'accordo della comunicazione, secondo la classificazione di Pe-

³⁵ Ivi, p. 96.

relman e Olbrechts-Tyteca,³⁶ sono relativi al *reale*, ovvero le premesse hanno pretesa di validità poiché sono fatti, verità o presunzioni. Ma l'accordo è subito messo in discussione dall'ammissione, implicita, ma soprattutto esplicita, di falsificazione. La fruizione insomma non riesce definitivamente a orientarsi e il patto diventa piuttosto un flusso che non riesce a stabilizzarsi né sul polo autobiografico né su quello romanzesco. Eppure la seconda parte del libro (l'antitesi) si presenta nella forma classica dell'autobiografia: la narrazione sembra essere fededegna e sincera. È solo nella terza parte (la sintesi) che la narrazione assume i connotati che erano stati presentati nel primo momento. Questa organizzazione strutturale, come nell'*Aufhebung* hegeliano, permette a Eggers di chiudere la sua autofiction sull'esito paradossale di una narrazione che è contemporaneamente inattendibile e sincera. La soluzione sembra essere quella di optare per una forma che non permette la normale sospensione dell'incredulità: il rischio dell'innocenza è evitato e il contatto sincero col lettore ristabilito in quanto continuamente ricontrattato. In questo modo si spiega anche l'aspetto ludico del libro: «is a joke really a joke if the reader isn't sure if it is a joke?».³⁷

Bibliografia

- ALLEN Woody, *Citarsi addosso*, Bompiani, Milano 2000.
CASTELLS Manuel, *Galassia Internet*, Feltrinelli, Milano 2002.
D'AGOSTINI Franca, *Realismo? Una questione non controversa*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.
DONEGAN Lawrence, *Eggers v the Establishment*, in «Observer», 16 February 2003.
ECO Umberto, *Postille a "Il nome della rosa"*, in «Alfabeto» n. 49, giugno 1983.
FISHER Mark, *Capitalist realism. Is there no alternative?*, Zero Books, London 2009.
FOSTER WALLACE David, *Tennis, Tv, trigonometria, tornado*, minimum fax, Roma 1999.
GREIF Mark, *Against Everything*, Verso, London 2016.
HOFFMANN Lukas, *Postirony*, transcript Verlag, Bielefeld 2016.

³⁶ Cfr. PERELMAN Chaim, OLBRECHTS-TYTECA Lucie, *Trattato dell'argomentazione*, Einaudi, Torino 1966.

³⁷ DONEGAN Lawrence, *Eggers v the Establishment*, «Observer», 16 February 2003, p. 5.

- KONSTANTINOU Lee, *Cool Characters. Irony and American fiction*, Harvard University Press, Cambridge-London 2006.
- ID., *Four Faces of Postirony*, in R. van den Akker, A. Gibbson, T. Vermeulen (a cura di), *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*, Rowman & Littlefield, London-New York 2017, pp. 87-102.
- LAUSBERG Heinrich, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 2002.
- LOLLI Alessandro, *Controguida all'Hipster (e al Punk)*, «Pixarthinking»: <http://www.pixarthinking.it/controguida-hipster-punk/> [cons. il 10/10/2017]
- PERELMAN Chaim e OLBRECHTS-TYTECA Lucie, *Trattato dell'argomentazione*, Einaudi, Torino 1966.
- QUINE Willard Van Orman, *I modi del paradosso e altri saggi*, Il Saggiatore, Milano 1975.
- RORTY Richard, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1989
- WAUGH Patricia, *Metafiction*, Routledge, London-New York 1984.
- WU MING, *New Italian Epic*, Einaudi, Torino 2009.

VINCENZO TORROMACCO

Decostruire la verosimiglianza
Note per un'epistemologia della verità romanzesca

Abstract

How do readers recognize the threshold of verisimilitude, the border between *realistic* and *unrealistic*, *natural* and *strange* in narrative fiction?

A popular definition suggests that verisimilar narratives are pieces of fictional writing that aim at maintaining an appearance of truth: namely, we define verisimilar those texts that portray fictional worlds whose scenarios are possible in and compatible with the actual world.

In considering this proposition, however, we face two ambiguities: 1) on what conception of «truth» or worldview is our idea of verisimilitude founded? 2) Does verisimilitude refer to an intrinsic and structurally recognizable property of narrative texts? Or is it a property that we attribute to texts, a result of our position as interpreters and, thus, of our ideology and knowledge?

The aim of this paper will be, first, to unmask the ideological, moral, and aesthetical values implied in our conception of verisimilitude and, second, to propose new methodological coordinates for the analysis of «truth» in fiction. I will argue, in particular, that verisimilitude must not be regarded merely as a system of plausibility, motivation, or justification. But rather it should be seen as result of a complex and culturally variable cooperation that involves, on the one hand, the strategies of representation employed in specific narrative texts and, on the other, a sort of shared code or epistemic condition that predetermines the readers' ability to recognize literary conventions and distinguish, for instance, realism from journalism, or even pornography.

In che modo i lettori riconoscono la soglia della verosimiglianza, il confine tra il *realistico* e l'*irrealistico*?

Una definizione popolare suggerisce che le narrazioni verosimili siano testi che mirano a mantenere un'apparenza di verità: definiamo, cioè, verosimili quei racconti che ritraggono mondi di finzione i cui scenari ci appaiono compatibili con il mondo reale.

Nel considerare questa proposizione ci si accorge tuttavia di due ambiguità: 1) su che concezione di «verità» o visione del mondo si fonda la nostra idea di verosimiglianza? 2) La verosimiglianza si rifà a una proprietà intrinseca (e strutturalmente riconoscibile) di alcuni testi narrativi o, piuttosto, è una proprietà che *attribuiamo* ai testi, il risultato di una interpretazione e, quindi, di una ideologia, di di uno specifico orizzonte d'attesa?

Questo intervento mira, da una parte, a smascherare i presupposti ideologici, morali ed estetici sottesi alla nostra concezione di verosimiglianza e, dall'altra, a proporre nuove coordinate metodologiche per l'analisi della «verità» nella finzione. Si sosterrà, in par-

ticolare, che la verosimiglianza non può essere considerata semplicemente come un sistema di plausibilità, motivazione o giustificazione, ma piuttosto come il risultato di una cooperazione complessa e storicamente variabile, che coinvolge, da un lato, le strategie di rappresentazione impiegate dai testi narrativi e, dall'altro, una condizione epistemica, un senso comune, che predetermina la capacità dei lettori di riconoscere le convenzioni letterarie e di distinguere, ad esempio, il realismo dal giornalismo o dalla pornografia.

Sono molti i modi in cui ci si è accostati al rapporto tra quella che pigramente definiamo *realtà* e quella che con ancora maggiore poltroneria chiamiamo *letteratura*: analisi storico-sociali, poiché, secondo alcuni, le frizioni drammatiche sarebbero il riflesso o la sublimazione di conflitti tra generazioni, classi, popoli; analisi psicologiche, giacché come negare che le narrative siano il prodotto di una o più visioni del mondo?; analisi stilistiche o narratologiche, perché *voce*, *modo* e *tempo* giocano un ruolo primario nella costruzione dei mondi virtuali ai quali accediamo attraverso la lettura.

Ciò nondimeno, tutti questi modi hanno spesso dato per certa l'idea secondo la quale una maniera mimetica, una rappresentazione veritiera, diretta, trasparente, insomma che un realismo sia *naturalmente* possibile; e che, di conseguenza, sia plausibile e necessario per il lettore accertare la fattualità della realtà (storica, sociale, psichica) sottesa all'opera, del punto di vista embrionale cui il mondo romanzesco farebbe riferimento: di svelare la «corretta» interpretazione del senso – idealmente legata alle intenzioni dell'autore.

Il reale cui il realismo si rifà diventa, in questo modo, esclusivamente quello dello scrittore: ciò che ha visto, vissuto o immaginato. Senza però contare che la letteratura trova la propria fattualità, la propria *realtà*, in quell'«esercizio di generosità» che per Sartre era la lettura, attraverso cui il fruitore presta il proprio *presente*, le proprie emozioni e il proprio *corpo* al testo, realizzandolo empiricamente.¹

¹ SARTRE Jean-Paul, *Che cos'è la letteratura?*, a cura di F. Brioschi, il Saggiatore, Milano 1976, p. 87. Si vedano anche ISER Wolfgang, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna 1987; CURRIE Mark, *The Unexpected. Narrative Temporality and the Philosophy of Surprise*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013, pp. 99-126. Per uno studio sul tempo e il corpo nella lettura mi permetto inoltre di rinviare a TORROMACCO Vincenzo, *Dal testo al lettore. Per uno statuto di "gioco di verità romanzesca"*, in E. Damiano et al. (a cura di), *Rifrazioni. Scritti in onore di Michaela Böhmig*, La Mongolfiera, Cosenza 2017, pp. 326-346.

Tuttavia, nonostante l'impeto della *nouvelle critique*, la decostruzione e gli studi fondati dalla teoria narrativa postmoderna, tanto la critica post-teorica quanto la narratologia post-classica sembrano essere tornate, in materia di referenza, a istanze precritiche.

Il presente intervento vuole iscriversi in tale orizzonte come un tentativo di ridefinizione metodologica. Esso intende fare i conti con la sensazione di naturalezza ricostruitasi attorno al realismo, nonché proporre un nuovo approccio su base discorsiva ed epistemologica, prendendo come punto d'avvio teorico lo spostamento della *mimesis* dal versante della creazione a quello del godimento dell'opera; o meglio, il «trapianto» della verosimiglianza dal soggetto scrivente al suo corrispettivo dialettico, il lettore, che, come si vedrà, non solo dà fattualmente vita al realismo ma altresì ne prevede o nega l'esistenza, stabilendone i confini e assimilandolo a una precisa etica ed estetica della forma: a un certo «gioco di verità romanzesca».

Barthes ha sostenuto che l'unica verità che il racconto possiede è la verità ludica.² E difatti, tra le attività umane, quella del gioco pare essere tra le più radicate nel presente e nel corpo.

Il presente del gioco è una transitorietà onirica. Le regole che tacitamente accettiamo per parteciparvi e per le quali riusciamo a vedere giganti al posto di mulini a vento non ci precludono la possibilità di *tornare alla realtà*, e di usare poi i mulini per macinare il grano. Il gioco provoca piacere, e sebbene talvolta insegni e abbia utilità per il futuro, il suo tempo è il presente, la sua dimensione – l'effimero. Tuttavia, per le convenzioni che lo regolano e per le possibilità che detiene, questo fuggevole presente ospita al proprio interno tempi, spazi e oggetti *altri* che si sovrappongono al mondo reale e che, di fatto, costituiscono la realtà del gioco.

È utopistica la pretesa di ridurre la verità dell'arte alla sua referenzialità. La verità dell'arte risiede nel far dire allo spettatore (e, in altra misura, all'autore): «So che questo non è ciò che raffigura, ma vedo chiaramente che questo è ciò che raffigura».³ Il suo *gioco* (anche nel senso di lasco, di tolleranza) sta in questo.

² BARTHES Roland, *Sulla lettura*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, pp. 24-25.

³ LOTMAN Jurij, *Tezisy k probleme «Iskusstvo v rjadu modelirujuščich sistem»* [Tesi sul problema dell'«arte tra i sistemi modellizzanti»], in Id., *Stat'i po semiotike kul'tury i isskustva*

Lotman, a cui si deve l'analisi forse più lucida di questa suggestione, ricorda che la particolarità del gioco rispetto alle altre attività modellizzanti risiede nella sua abilità di sfumare la linea di confine che separa circostanze di carattere convenzionale o simbolico da circostanze di carattere fattuale:

Il gioco sottintende la realizzazione simultanea (e non la sostituzione consecutiva nel tempo!) [...] del comportamento pratico e di quello convenzionale. Il giocatore deve ricordare di stare partecipando a una situazione convenzionale (non vera) (il bambino ricorda di essere dinanzi a una tigre giocattolo e per tanto non ha paura) e, a un tempo, dimenticarsene (il bambino nel gioco considera la tigre giocattolo come viva). Egli ha paura soltanto della tigre viva, mentre della tigre impagliata non ha paura. Similmente, la vestaglia a righe gettata sulla sedia, che nel gioco rappresenta la tigre, incute po' di timore al bambino, [...] per cui egli ne ha paura e non ne ha *allo stesso tempo*.⁴

La nostra capacità di prendere parte al gioco sta nell'attitudine a farci carico di questi due piani contemporaneamente, senza mai lasciare che l'uno prevalga sull'altro. La rottura del patto implicito che il giocatore sottoscrive prima dell'attività ludica comporterebbe, per fornire un esempio, situazioni analoghe a quelle del teatro misterico medioevale, in cui il malcapitato attore che interpretava la parte di Giuda veniva sovente preso a calci dalla folla; o, al contrario, nel caso di uno sbilanciamento sul versante della convenzionalità, finiremmo per considerare la messinscena come lo spazio del frivolo e dell'irreale, a cui, indignati, toglieremmo la maschera. Per meglio descrivere questo secondo caso vale la pena riproporre l'esempio scelto da Lotman, dall'*Infanzia* di Tolstoj:

La condiscendenza di Volodja ci fece ben poco piacere, mentre il suo aspetto indolente ed annoiato distruggeva tutto l'incanto del giuoco. Quando ci sedemmo per terra e, immaginandoci di andare a pesci, cominciammo a remare con tutte le forze, Volodja rimase con le braccia penzoloni in un at-

[Scritti sulla semiotica della cultura e dell'arte], Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2002, p. 275 [trad. mia].

⁴ Ivi, pp. 278-279 [corsivo di Lotman].

teggimento che non aveva nulla di somigliante all'atteggiamento di un pescatore. Io glielo feci notare ma egli rispose che non si guadagnava né si perdeva nulla per il fatto di muovere più o meno le braccia e comunque non si sarebbe andati lontano. Mio malgrado, fui d'accordo con lui. Quando, immaginandomi di andare a caccia, con un bastone sulla spalla io mi dirigevo verso la foresta, Volodja si sdraiava sulla schiena, inarcava le braccia sotto la testa e mi diceva che era come se camminasse anche lui. Quei modi e quelle parole, raffreddando il nostro gioco, erano estremamente antipatici, tanto più che era impossibile non convenire in fondo al cuore che Volodja si conduceva da persona seria.⁵

Il piccolo Volodja si esclude dal gioco così come il mitologo di Barthes si esclude dalla società. La sua parola rivelatrice è un atto di decostruzione. Il narratore del brano, al contrario, accetta che il mondo finzionale del gioco entri nella realtà in cui fattualmente si svolge, e assume contemporaneamente due diverse forme di comportamento.

Allo stesso modo l'opera d'arte provoca in noi lettori o spettatori valutazioni discordanti, per le quali ci sentiamo a un tempo estranei e vicini alle voci e alle azioni della messinscena. La consapevolezza di avere davanti una finzione e i sentimenti reali che essa ci provoca coesistono, celandosi e approfondendosi reciprocamente.⁶

In questo senso, l'arte (soprattutto laddove possenga ambizioni referenzialistiche) è un'attività che dissimula se stessa. Essa lavora in bilico sul filo sottilissimo della credibilità; è gioco mitologico, poiché, come il mito descritto da Barthes, trasforma la costruzione e l'artificiosità in *natura*. O meglio, il carattere finzionale dell'arte è manifesto al consumatore, ma non appare mai interessato, non è percepito in quanto movente. Alla pari del gioco, l'arte si fonda su una menzogna giustificata e naturalizzata.

Ma l'accostamento tra i due sistemi necessita di una precisazione: l'arte in un certo senso manca della purezza ideologica del gioco infantile. Accet-

⁵ L'edizione citata da Lotman è: TOLSTOJ Lev, *Detstvo* (1852), in Id., *Sobranie sočinenij v četyrnadcati tomach*, Vol.1, Mosca 1940, p. 22-23. Trad. it. *Infanzia*, in Id., *Resurrezione. Infanzia – Adolescenza – Giovinezza. Taccuini di appunti*, a cura di D'ANDRIA E., ZVETEREMICH P., Sansoni, Firenze 1961, pp. 712-713.

⁶ LOTMAN Ju., *Tezisy k probleme «Iskusstvo v rjadu modelirujuščich sistem»*, op. cit., p. 285.

tare le regole della lettura non implica soltanto l'adozione di un certo comportamento ma anche di un senso comune, di *cliché* di natura ideologica. Il gioco del racconto realistico, per funzionare, deve in altre parole conformarsi all'opinione del pubblico, a una sorta di modello preinterpretativo, di *a priori* letterario, che permetta di definire i limiti della verosimiglianza e di distinguere, per intenderci, il realismo di un Balzac dal surrealismo di un Breton o anche soltanto dalla pornografia e dal giornalismo. Genette parla significativamente di ideologia, di etica della verosimiglianza, che descrive come «un corpo di massime e di pregiudizi che costituisce al tempo stesso una visione del mondo e un sistema di valori». ⁷ Ovviamente, non si tratta di un limite indeformabile. Mutazioni socio-culturali e opinioni dei singoli individui alterano in maniera considerevole la concezione del verisimile (si pensi alle molteplici possibilità di lettura di un testo come la Bibbia). Ciò però non toglie che una stratificazione ideologica alla base di ogni consumo sia inevitabile, giacché nessuno può dirsi completamente libero dalle narrative che le ideologie implicitamente impongono.

Genette scrive che

[i]l racconto verisimile è [...] un racconto le cui azioni corrispondono come altrettante applicazioni o casi particolari a un corpo di massime riconosciute come vere dal pubblico cui esso si rivolge; queste massime però, per il fatto stesso di essere condivise e accettate restano il più delle volte implicite. ⁸

Da questo punto di vista, il concetto di ideologia della verosimiglianza di Genette ricorda quella che Foucault ha definito «formazione discorsiva», ⁹ e che ha ribattezzato in seguito «regime di verità» ¹⁰ o, significativamente, «gioco di verità»: ¹¹ vale a dire, le regole di formazione degli enunciati che sono accolti e fatti funzionare come *veri* dalla società, le pratiche discorsive e le

⁷ GENETTE Gerard, *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino, 1972, p. 43.

⁸ Ivi, p.48.

⁹ FOUCAULT Michel, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1971.

¹⁰ FOUCAULT Michel, *Intervista (1976)*, in Id., *Microfisica del potere. Interventi politici*, a cura di A. Fontana, P. Pasquino, Einaudi, Torino, 1977, pp. 3-28.

¹¹ In *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste. III: 1978-1985. Estetica dell'esistenza, etica, politica*, a cura di Pandolfi A., Feltrinelli, Milano, 1998, p. 249.

tecniche che distinguono il vero dal falso.¹² Analogamente alle massime e ai pregiudizi che determinano la verosimiglianza, le formazioni discorsive non sono immutabili, ma si trasformano in corrispondenza delle metamorfosi di un'entità prelinguistica che Foucault definisce «episteme» o «*a priori* storico».

Da questi concetti, l'uno puramente letterario, l'altro filosofico e socio-politico, è possibile formularne un terzo, l'*a priori* che regola i limiti della verosimiglianza letteraria, e che definirò «gioco di verità romanzesca».¹³ Per chiarirne la natura, vorrei ora avanzare alcune «proposizioni», che non devono però essere intese come conclusioni irrevocabili ma come tentativi di stabilire un quadro metodologico da sottoporre a discussione e applicazioni future.

1. Per «gioco di verità romanzesca» s'intende l'insieme variabile delle norme pre-interpretative che definiscono la verosimiglianza letteraria in un determinato ambiente e periodo storico, implicite tanto nella percezione culturale del lettore quanto in quella dello scrittore e nella forma dell'opera stessa. Esso determina le aspettative del pubblico e regola l'interazione tra il contesto in cui la lettura si svolge e le strutture e convenzioni impiegate nell'opera. In altre parole, il gioco di verità romanzesca specifica le norme d'ingresso del lettore e stabilisce i limiti tra le due coscienze che in esso contemporaneamente operano. Si può dire, in sostanza, che *moduli* il testo preparandolo alla fruizione.

2. La deriva teorica e metodologica più immediata cui incorriamo è quella dello spostamento della verosimiglianza, del realismo e della referenzialità dal versante della creazione o del testo a quello della fruizione, del consumo concreto. In questo modo, la questione della verosimiglianza è trapiantata dal soggetto scrivente al suo corrispettivo dialettico, che non solo, come si è detto, dà fattualmente vita al realismo ma altresì ne stabilisce i confini. In definitiva si può dire che verosimiglianza, realismo e referenzialità siano qui osservate non solo e non tanto come qualità immanenti *del* testo ma come risultati di un'interazione tra il testo e il suo pubblico.

¹² FOUCAULT M., *Intervista*, op. cit., pp. 25.

¹³ Il gioco di cui si scrive non dovrebbe venire frainteso con l'attività immaginativa che Kendall Walton definisce «gioco di far finta». Walton, infatti, promuove soltanto in apparenza uno spostamento della mimesi sul versante della ricezione, velando con un sofisma categorie tradizionalmente legate all'istanza produttiva, come, ad esempio, *intenzionalità* ed *errore*. (Si veda, in particolare, la discussione relativa a quelli che l'autore definisce giochi autorizzati e giochi non autorizzati: WALTON Kendall, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundation of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge-London 1990, p. 60 sgg.)

Da tale prospettiva, l'analisi delle strutture che mediano la cooperazione tra testi e lettori assume un ruolo fondamentale. Per chiarire questo punto ci serviremo delle teorizzazioni di Lotman su quella che egli definisce «immagine del pubblico» (*oblik auditorii*). L'immagine del pubblico è un codice normativo che i testi tentano di imporre alla coscienza di chi ne fruisce. Grazie a essa l'autore, attraverso sottili espedienti narrativi, può attuare una vera e propria modifica nel bagaglio mnemonico del lettore, che comincerà a «*ricordare quello che non gli era noto*».¹⁴ Tuttavia, perché l'interazione sia possibile questa immagine virtuale deve coincidere almeno in parte con le aspettative dei lettori reali: Lotman chiama questo spazio intermedio «memoria comune», suggerendo altresì che ogni testo letterario cela un orientamento verso un tipo determinato di memoria.

Relativamente a quanto teorizzato in precedenza, vorrei ora suggerire che, similmente, i testi letterari sono orientati da e verso un certo gioco di verità. Il quadro tracciato da Lotman sembra infatti celare l'idea di un insieme di contenitori strutturali ricolmi non soltanto di informazioni diegetiche ma anche di una *eccedenza* di dati metanarrativi relativi all'orientamento dei testi verso un particolare codice di rappresentazione. Il gioco di verità romanzesca può essere allora visto al pari di una memoria etica ed estetica del romanzo che insieme istituisce e rileva i confini di accettabilità morale, ideologica e formale della verosimiglianza romanzesca. Per dare degli esempi, possiamo sostenere che romanzi come *Tropic of Cancer*, *Lolita*, *Naked Lunch* abbiano prodotto, nel corso del Novecento, uno squarcio nella memoria etica ed estetica della società americana; allo stesso modo, opere come *Odin den' Ivana Denisoviča* (*Una giornata di Ivan Denisovič*) o *Matrënin dvor* (*La casa di Matrëna*) possono essere considerate matrici di uno sconvolgimento nel gioco di verità (non solo) romanzesca della società sovietica. Ciò nonostante, analogamente a quanto accade con la memoria all'interno dell'opera, lo scrittore può attuare uno spostamento delle soglie del dicibile romanzesco nella società in cui opera (così com'è accaduto per questi libri).

3. Dal punto di vista del lettore non si tratta di un processo completamente inconscio o implicito. Maggiore sarà il suo grado di consapevolezza e più la sua capacità di smascherare e demistificare il gioco di verità soggiacente

¹⁴ LOTMAN Ju., *Tekst i struktura auditorii* [Il testo e la struttura del pubblico], in Id., *Istorija i tipologija ruskoj kul'tury* [Storia e tipologia della cultura russa], Isskustvo-SPB, Sankt-Peterburg, 2002, pp. 169-174 [corsivo di Lotman].

all'opera sarà elevata. Al contrario un lettore ignaro avrà spesso difficoltà nel separare la logica della realtà da quella della finzione.

Il modo in cui il gioco viene accettato è difatti un processo attivo (sebbene spesso automatico). Esso prevede una sorta di tacito patto tra testo e lettore, in cui quest'ultimo, sottoscrivendolo, *fingerà* di avere a che fare con un documento o una biografia storica, interponendo tra sé e l'opera una persona ulteriore. A questo proposito Seymour Chatman scrive:

Quando entro nel patto narrativo vi aggiungo un'altra persona: divento un lettore implicito. E come il narratore può allearsi o non allearsi con l'autore implicito, il lettore implicito, rappresentato dal lettore reale, può allearsi o non allearsi con il narratario.¹⁵

Il tipo di gioco istituito dall'opera contribuisce, di conseguenza, a determinare l'attitudine del lettore e il metro delle sue aspettative: nel caso di opere apertamente orientate alla realtà (come la non-fiction o il *memoire*), il lettore scettico cercherà di trovare i segni della rottura del patto che le connota; al contrario, opere orientate alla finzione esplicita costituiranno un tipo di esperienza nella quale il lettore tenterà di indovinare agganci tra testo e realtà fattuale, in modo da poter sviluppare una visione *accettabile* del mondo virtuale di cui legge.

Accorpendo queste proposizioni, definirò dunque «gioco di verità romanzesca»: (1) l'insieme variabile delle regole pre-interpretative che definiscono la verosimiglianza letteraria in un determinato periodo storico, radicate tanto nella percezione culturale del lettore quanto in quella dell'autore e nella forma delle opere stesse; (2) la memoria etica ed estetica del romanzo, ossia, dal punto di vista della ricezione, i confini di accettabilità morale, ideologica e formale della verosimiglianza romanzesca in un determinato pubblico e, dal punto di vista testuale, l'orientamento morale, ideologico e formale di un'opera; (3) l'istituzione che regola l'orientamento tematico-referenziale di un'opera e, di conseguenza, l'attitudine del lettore verso di essa.

In sostanza, possiamo descrivere il gioco di verità romanzesca come una sorta di struttura codificata (e perciò culturalmente variabile) la cui funzione è quella di regolamentare la cooperazione tra lettore e testo, nonché

¹⁵ CHATMAN S., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche, Parma 1981, p. 158.

l'interazione tra lo spazio-tempo in cui empiricamente avviene la lettura e gli spazi, i tempi e gli oggetti plasmati dalla realtà dell'opera. Questo dialogo, come si è detto, genera una forma di realtà ulteriore che, alla maniera del gioco infantile, si dispiega nel presente ed è abitata simultaneamente da due coscienze: quella fattuale e quella simbolica, tra le quali s'instaura un equilibrio sottile, minacciato di volta in volta dalla tendenza del lettore-giocatore al *pathos*, all'immedesimazione, da una parte, e alla *ratio*, al lucido smascheramento, dall'altra. Come si è visto, nell'eventualità di un netto sbilanciamento verso la natura patemica dell'opera d'arte si consoliderebbero le condizioni per una pericolosa assimilazione del mondo finzionale al mondo reale; al contrario, qualora il consumo tendesse allo smascheramento, all'insofferenza verso la convenzionalità dell'opera, la messinscena, ritenuta frivola e irreali, perderebbe la propria ragion d'essere. Diversamente, la stipulazione del patto soggiacente al gioco di verità rende possibile la coesistenza delle aporie insite nel processo d'interazione tra i due diversi piani della coscienza, dissimulando parzialmente la finzione e spalancando la percezione al piacere del testo.

Il gioco del racconto sta in questa convenzione, inconscia e inconfessata. Tutta l'impostura letteraria sta in questa dissimulazione.

Bibliografia

- BARTHES Roland, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988.
- CHATMAN, Seymour, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche, Parma 1981.
- CURRIE Mark, *The Unexpected. Narrative Temporality and the Philosophy of Surprise*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013.
- FOUCAULT Michel, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1971.
- FOUCAULT Michel, *Microfisica del potere. Interventi politici*, a cura di A. Fontana e P. Pasquino, Einaudi, Torino 1977.
- FOUCAULT Michel, *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste. III: 1978-1985. Estetica dell'esistenza, etica, politica*, a cura di A. Pandolfi, Feltrinelli, Milano 1998.
- GENETTE Gerard, *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino 1972.
- ISER Wolfgang, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna 1987.

- LOTMAN Jurij, *Istorija i tipologija ruskoj kul'tury*, Isskustvo-SPB, Sankt-Peterburg 2002.
- LOTMAN Jurij, *Stat'i po semiotike kul'tury i isskustva*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2002.
- SARTRE Jean-Paul, *Che cos'è la letteratura?*, a cura di F. Brioschi, il Saggiatore, Milano 1976.
- TOLSTOJ Lev, *Resurrezione. Infanzia – Adolescenza – Giovinezza. Taccuini di appunti*, a cura di E. d'Andria e P. Zveteremich, Sansoni, Firenze 1961.
- TORROMACCO Vincenzo, *Dal testo al lettore. Per uno statuto di "gioco di verità romanzesca"*, in E. Dammiano et al. (a cura di), *Rifrazioni. Scritti in onore di Michaela Böhmig*, La Mongolfiera, Cosenza 2017, pp. 326-346.
- WALTON Kendall, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundation of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge-London, 1990.

SEZIONE 1: LETTERATURA
Percorsi Critico Letterari

SERENA CODENA

**Essere amati sotto falso nome:
*una novella orientale di Marguerite Yourcenar***

Abstract

Lies and tricks are really important in the tale *Le dernier amour du prince Genghi* by Marguerite Yourcenar (*Nouvelles Orientales*, 1938). The protagonist is the well-known prince Genghi, the great seducer who decides to live his last days as a hermit. Yet, only one of his lovers wants to stay with him till the end, but in order to overcome his resistance she resorts to trickery: she disguises as a stranger who seeks refuge for the night. Genghi is deceived, but he believes to deceive the woman, because he would not reveal his identity. Lies and tricks, however, are not completely negative in this tale; on the contrary, they play a positive role and remind of many elements of the oriental philosophy: for example, the concept of reincarnation and of void. Finally, we can find many aspects of the Japanese theatre, in particular the Kabuki and the Nō. The woman, for the precision in the gestures and the movements, the commitment to her role, seems one of those Japanese actors called «onnagata» who can even lose their identity in order to get into their character.

Il tema della menzogna è particolarmente importante nella novella *Le dernier amour du prince Genghi* di Marguerite Yourcenar (*Nouvelles Orientales*, 1938). La vicenda ha come protagonista il principe Genghi, un grande seduttore che arrivato alla fine della sua vita decide di vivere come un eremita. Solo una delle sue amanti vuole stargli accanto fino alla fine, ma per superare le resistenze del principe, la donna ricorre all'inganno pur di stare con l'uomo che ama: si presenta al suo cospetto sotto mentite spoglie e finge di essere un'altra per tutto il tempo. Genghi, ingannato, crede di ingannare a sua volta, in quanto non rivela la propria identità fino alla fine. L'inganno e la menzogna non hanno un'accezione negativa, anzi in questa novella svolgono un ruolo benefico e richiamano molti elementi della filosofia orientale, ad esempio i concetti di reincarnazione e di vuoto. Infine, questo testo richiama molti aspetti del teatro giapponese, in particolare modo il Kabuki e il Nō. La precisione dei gesti e dei movimenti, l'adesione assoluta al proprio ruolo, rendono la donna molto simile a quegli attori giapponesi che arrivano persino a dimenticare la propria identità per aderire completamente al personaggio che stanno interpretando.

La novella intitolata *Le dernier amour du prince Genghi* appartiene alla prima fase della produzione narrativa di Marguerite Yourcenar. Scritta negli anni '30, essa fu pubblicata nel 1938 all'interno delle *Nouvelles Orientales*;¹ nonostante il titolo, solo alcuni dei racconti presenti nella raccolta sono ambientati in Estremo Oriente, altri derivano da racconti tradizionali balcanici, in quanto per l'autrice la Grecia e i Balcani possono essere considerati Oriente, come nel XVIII e nel XIX secolo: «[...] Mais après tout la Grèce et les Balkans, c'est déjà l'Orient, du moins pour le XVIII^e ou le XIX^e siècle. Pour Delacroix, pour Byron, en effet, les Balkans se ressentent d'avoir été longtemps terre d'Islam».² La raccolta è stata concepita durante uno dei suoi frequenti viaggi in Grecia e nei Balcani, negli anni in cui cominciava ad interessarsi alle culture orientali.

La novella presa in esame è ispirata al famoso romanzo *Genji Monogatari*, *il principe splendente* della scrittrice giapponese Murasaki Shikibu.³ Si tratta di un romanzo scritto probabilmente tra il 1002 e il 1008 ed è considerato un capolavoro della letteratura giapponese. Quest'opera si basa principalmente sulle avventure amorose del principe Genji, una sorta di Don Giovanni asiatico, bello e affascinante che non abbandona le sue donne dopo averle sedotte, ma si prende cura di loro. La Yourcenar fu da sempre una grande ammiratrice del *Genji* e, componendo questa breve narrazione, volle probabilmente immaginare un possibile finale della storia che nel romanzo è esposto in modo molto vago.

Le dernier amour du prince Genghi, c'est un effort pour évoquer ce que peut-être cette page laissée blanche dans le roman de Murasaki, cette page dont le titre est tout simplement «Disparition dans les nuages». [...] Alors j'ai tâché d'imaginer ce qui se passait».⁴

¹ YOURCENAR Marguerite, *Nouvelles Orientales*, Gallimard, Paris 1978. «Dopotutto, la Grecia e i Balcani sono già Oriente, almeno per il XVIII e il XIX secolo. Per Delacroix, per Byron, infatti, i Balcani risentono di essere stati a lungo terra d'Islam» [trad. mia].

² YOURCENAR Marguerite, *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Édition Le Centurion, Paris 1980 p. 108.

³ MURASAKI Shikibu, *Storia di Genji. Il principe splendente*, trad. di Giorgio Amitrano, Einaudi, Torino 2006.

⁴ Ivi, p. 108-109. «L'ultimo amore del principe Genghi è il tentativo di evocare quello che poteva essere la pagina lasciata in bianco nel romanzo di Murasaki, questa pagina il cui titolo

La vicenda narrata dalla scrittrice è ambientata nel Giappone feudale e riprende lo stesso protagonista del celebre romanzo, il principe Genghi, il grande seduttore. Questi, giunto all'età di cinquant'anni, decise che era giunto il momento di ritirarsi dalla società per prepararsi alla morte. Terrorizzato dalla vecchiaia e temendo di non essere più all'altezza del proprio mito, egli fuggì la corte e tutti i suoi piaceri per andare a vivere come un eremita in un rifugio nella foresta. La sua vista peggiorava di giorno in giorno, sapeva che presto o tardi sarebbe rimasto cieco e si vergognava della propria condizione; per questo motivo rifiutava di rispondere alle lettere delle sue amanti e non voleva ricevere alcuna visita.

Solo una donna fu così testarda da presentarsi alla sua dimora nonostante i continui rifiuti: la Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent. Un tempo era stata la dama di compagnia di una delle mogli di Genghi e per un po' di tempo era stata l'amante del giovane principe; anche se quest'ultimo l'aveva probabilmente dimenticata, la donna non poteva scordare quei momenti felici passati insieme.

Quando Genghi la rivide dopo tanto tempo, ricordò con dolore la propria giovinezza e la respinse per la prima volta con cattiveria. La donna non si diede per vinta e ricorse all'inganno pur di stare con l'uomo che amava: infatti, aspettò pazientemente che la vista del principe si aggravasse per avvicinarsi di nuovo sotto mentite spoglie.

All'inizio, finse di essere una povera contadina che aveva smarrito la strada. Il principe l'accolse nella sua dimora e passò la notte con lei. Il giorno dopo, la donna rivelò di aver mentito e di essersi recata da lui intenzionalmente per conoscere l'amore tra le sue braccia e per appurare se ciò che si diceva sul suo conto era vero. Al solo sentir pronunciare il proprio nome, Genghi andò su tutte le furie e la cacciò. La donna si pentì di aver detto quella mezza verità e si ripromise di non commettere più un simile errore. Infatti, due mesi dopo, tentò con un altro travestimento: questa volta interpretò il ruolo di una giovane provinciale che chiedeva asilo per la notte. Genghi la ospitò e le chiese se conoscesse il grande principe di cui tutti parlavano; la donna finse di non sapere chi fosse e Genghi, un po' dispiaciuto, decise di rimanere con lei perché si stava affezionando alla sua presenza. Dopo qualche mese, all'approssimarsi dell'autunno, Genghi si ammalò di malaria e la donna rimase accanto a lui fino alla fine, senza tuttavia rivelare la propria identità. Il principe si vergognava della propria condizione, ma con la dama riuscì

è semplicemente *Sparizione nelle nuvole*. [...] Così ho cercato di immaginare cosa sarebbe successo» [trad. mia].

ad apprezzare un aspetto dell'amore che non aveva mai conosciuto durante la giovinezza, una nuova intimità che solo con l'età poté sperimentare. Poco prima di morire egli rivelò il proprio nome alla donna e quest'ultima lo rassicurò dicendogli che non aveva bisogno di essere il famoso principe Genghi per essere amato. Il principe ne fu sollevato e cominciò a parlare di tutta la bellezza che aveva incontrato nel mondo, di tutte le donne che aveva amato: si ricordò perfino delle ultime due, la contadina che aveva finto di perdersi nella foresta per conoscerlo e la provinciale che si era occupata di lui nei suoi ultimi giorni. Morì serenamente, ma dimenticò il nome dell'unica donna che gli era rimasta fedele fino alla fine, ovvero la vera identità della dama che gli stava accanto.

Come si può notare, il tema della menzogna è molto importante in questa novella: entrambi i protagonisti ingannano, sia omettendo informazioni sulla propria identità, come fa Genghi, sia utilizzando dei travestimenti, come fa la donna.

Questa situazione ha carattere evidentemente *teatrale*; fin dall'inizio, infatti, la novella si apre con un riferimento al mondo del teatro: «la même pièce recommençait sur le théâtre du monde»;⁵ inoltre, l'autrice descrive sempre con grande precisione tutti i movimenti e le azioni dei personaggi, come se dovesse fornire delle indicazioni sceniche agli attori di un dramma. «Elle s'agenouilla, avec un humble petit rire»;⁶ «Genghi [...] s'orienta lentement»;⁷ «[...]dit la dame en n'oubliant pas d'adopter l'accent du village»;⁸ «[...]reprit le prince d'une voix engageante».⁹

Vi sono poi elementi che rinviano a due generi teatrali tradizionali giapponesi, il Kabuki,¹⁰ un tipo di teatro che nasce per il divertimento popolare e il Nō che invece è più colto e ha carattere sacro.

⁵ YOURCENAR Marguerite, *Nouvelles Orientales* cit. p. 61. «La stessa commedia ricominciava sul teatro del mondo» [trad. mia].

⁶ Ivi, p. 64. «Si inginocchiò, con un'umile risata» [trad. mia].

⁷ Ivi, p. 65. «Genghi [...] passeggiava lentamente» [trad. mia].

⁸ Ivi, pp. 65-66. «[...] disse la donna senza dimenticare di adottare l'accento del villaggio» [trad. mia].

⁹ Ivi, p. 66. «[...] continuò il principe con una voce incoraggiante» [trad. mia].

¹⁰ HONG Jung-Hwa, *Le kabuki et la construction narrative du texte et du personnage féminin* dans *Le dernier amour du prince Genghi*, in M. Voda Capusan M. Delcroix, R. Poignault (a

Il personaggio della Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent è il più emblematico perché ricorda molto gli *onnagata*, ovvero gli attori della forma più tradizionale di Kabuki, per la precisione dei gesti e per l'adesione assoluta al suo ruolo. Infatti, gli *onnagata*, per rendere più verosimile lo spettacolo, continuavano a recitare il loro ruolo perfino fuori dal teatro: si calavano completamente nel personaggio fino a smarrire la loro identità. È questo il sacrificio che facevano per appropriarsi del personaggio che dovevano interpretare e la donna di questa novella è disposta anche a questo pur di essere amata da Genghi e di occuparsi di lui fino alla fine.

I suoi travestimenti sono studiati molto attentamente, nulla è lasciato al caso e ogni minimo dettaglio è calcolato. Ad esempio, quando cerca di impersonare la giovane contadina Ukifune, per rendere la sua menzogna più credibile, rinuncia alla portantina e cammina sotto la pioggia e nel fango per ore; non solo, quando si concede a Genghi cerca anche di imitare il pudore e la timidezza di una giovane alle prese con il suo primo amore: «elle n'oublia pas d'imiter les larmes et les timidités d'une jeune femme à son premier amour».¹¹

Per quanto riguarda il secondo travestimento, invece, la donna si procura degli abiti adatti e dei profumi adeguati a una provinciale ingenua che non ha mai conosciuto la corte; si sforza anche di parlare adottando un linguaggio che corrisponda al suo status sociale.

Elle prit garde que la coupe des étoffes eût quelque chose d'étriqué et de timide dans son élégance même, et que le parfum discret, mais banal, suggérât le manque d'imagination d'une jeune femme sortie d'un clan honorable de la province, et qui n'a jamais vu la cour.¹²

Dunque, questa cura maniacale per ogni minimo dettaglio permette alla donna di non farsi scoprire e di continuare a recitare il suo ruolo, rinunciando alla propria identità, esattamente come facevano gli attori *onnagata*.

cura di), *Marguerite Yourcenar citoyenne du monde. Actes du colloque international de Cluj*, SIEY, Clermont-Ferrand, novembre 2006, pp. 165-175.

¹¹ Ivi, p. 67. «Non dimenticò di imitare le lacrime e la timidezza di una fanciulla al suo primo amore» [trad. mia].

¹² Ivi, p. 68. «Fece attenzione affinché il taglio della stoffa avesse qualcosa di modesto e di timido nella sua stessa eleganza e che il profumo discreto, ma banale, suggerisse la mancanza di immaginazione di una giovane proveniente da un onorevole clan della provincia e che non ha mai visto la corte» [trad. mia].

Nonostante l'evidente somiglianza con gli spettacoli popolari di Kabuki, questa novella contiene anche molti elementi riconducibili al teatro Nō. Si tratta di spettacoli dal carattere sacro e dallo stile più elevato, generalmente caratterizzati da due personaggi: lo *shite*, ovvero lo spettro e il *waki*, il viandante che chiede ospitalità e che, in cambio, deve ascoltare il racconto dello *shite*. Quest'ultimo rivela la propria natura di fantasma solo alla fine e il *waki* recita una serie di preghiere per portare pace all'anima tormentata dello spettro. All'alba, il fantasma è svanito e il viandante si risveglia come da un sogno.

Nella novella,¹³ lo *shite* è rappresentato dal personaggio di Genghi che si ritira dalla società ed è definito come un «fantasma» all'inizio della novella: «Il savait cette fois que ne lui serait plus réservé que le rôle du vieillard, et à ce personnage il préférerait celui de fantôme».¹⁴ La dama, invece, rappresenta il *waki*, che chiede ospitalità allo *shite* e che ascolta la sua storia. Infine, il tormento di Genghi è placato solo dalle parole della donna che lo rassicurano sul suo amore.

In questa novella, la menzogna e la verità si intrecciano in modo evidente: Genghi dissimula la propria identità ma la gioia che prova quando è in compagnia della donna è reale; la dama, pur ingannando continuamente il principe, è sincera nell'aiuto e nell'amore che gli offre.

Le dernier amour du prince Genghi dà alcuni spunti di riflessione sul rapporto tra verità e menzogna e sulla linea sottile che divide questi due concetti: fino a che punto la menzogna della dama è finzione? Fino a che punto Genghi mente su se stesso mostrandosi come un vecchio cieco che cerca la serenità?

I travestimenti della donna non sono molto distanti dalla realtà; nonostante si tratti di identità fittizie, la donna attraverso queste maschere recita il ruolo che ha sempre sognato e può finalmente essere se stessa. Tutte le azioni che compie, tutte le premure che riserva a Genghi non sono parte dell'inganno, anzi sono sincere e disinteressate. Proprio grazie all'utilizzo di una maschera, può essere libera di esprimersi senza timore di essere cacciata o di essere giudicata.

¹³ KUDAWARA Yasuko, *Marguerite Yourcenar et la poéticité du Nō*, in Hayashi Osamu, Hiramatsu Naoko, Poignault Rémy (a cura di), *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique. Actes du colloque de Tokyo*, SIEY, Clermont-Ferrand 2008, pp. 225-234.

¹⁴ KUDAWARA Yasuko, *Marguerite Yourcenar* cit., p. 61. «Questa volta sapeva che avrebbe avuto il ruolo del vecchio, e a questo personaggio preferiva quello del fantasma» [trad. mia].

Genghi stesso, per la prima volta nella sua vita, recita un ruolo diverso rispetto a quello del grande seduttore: si lascia avvicinare da una donna per il semplice piacere della sua compagnia, per condividere un'intimità diversa e con questa maschera non avrà paura di mostrare le sue debolezze. Paradossalmente, recitando un ruolo, entrambi i personaggi, gettano le loro maschere abituali per essere se stessi senza timori e senza giudizi. La menzogna, in questa novella, smaschera quindi gli aspetti più nascosti dell'essere e arriva alla verità, all'essenza, alla libertà.

Seppure in misura minore anche Genghi recita: ad esempio, quando accoglie la contadina che si è smarrita nel bosco, la rassicura dicendole che è completamente cieco e la invita a togliersi gli abiti e a scaldarsi davanti al fuoco senza timore. In realtà, Genghi non ha perso completamente la vista, anzi riesce ancora a intravedere le forme della donna e attraverso il contatto fisico egli riesce a conoscere quella bellezza che i suoi occhi faticano a vedere. La dama è consapevole dell'inganno, ma accetta di essere ingannata perché sa che solo mantenendo questa finzione potrà dargli la pace che tanto cerca e ottenere l'amore tanto desiderato.

A questo punto ci si potrebbe chiedere se, nelle intenzioni dell'autrice, la menzogna sia da considerare in un'accezione positiva o negativa: innanzitutto, Genghi è incapace di accettare il decadimento fisico, è ancora intrappolato nel proprio mito e questo gli causa una grande sofferenza. Inoltre, di fronte alla donna, egli prova vergogna, imbarazzo e il ricordo del suo passato lo fa sentire assolutamente inadeguato. Dunque egli mente per necessità, per fuggire la tristezza, per evitare il confronto tanto temuto col passato. In questo caso, si può parlare di autoinganno, in quanto Genghi non mente per illudere il prossimo, ma per cancellare la propria inadeguatezza e per togliersi la maschera del grande seduttore. L'isolamento nei boschi e l'annullamento della propria identità gli permettono di liberarsi del proprio ruolo, dei propri timori e di vivere più serenamente. Solo abbandonando la propria maschera e affidandosi alle cure della donna, può ritrovare se stesso e liberarsi delle proprie catene.

La dama, d'altro canto, mente per ingannare Genghi, ma non lo fa con un intento meschino; al contrario, decide di vestire i panni di una sconosciuta perché comprende che quello è l'unico modo per farsi accettare dall'uomo che ama e per ottenere ciò che desidera. Quando la prima volta ha fatto visita al principe e si è fatta riconoscere, Genghi l'ha cacciata con cattiveria; la seconda volta, presentandosi come una contadina, è stata accettata, ma quando ha rive-

lato di conoscerlo, il principe si è infuriato e tutto quello che era riuscita ad ottenere è andato perduto. Così, comprendendo che la verità non poteva darle accesso alla dimora di Genghi, dopo aver sopportato l'indifferenza del principe, i suoi rifiuti e le umiliazioni, la dama si è perfezionata nell'arte della menzogna ed è arrivata a sacrificare la propria identità e ciò che resta della sua vita per amore. Dunque, non si tratta di un amore egoistico e possessivo, al contrario, la Yourcenar lo definisce un amore abnegazione, in quanto la donna pagherà caro questo inganno. La costanza, la fedeltà e lo spirito di sacrificio personificati dall'eroina sono i valori che la Yourcenar ha voluto mettere al centro di questa novella, sfidando le interpretazioni errate da parte di una certa critica tendenziosa.¹⁵ Yourcenar, in un'intervista a Matthieu Galey, affermò di essersi stupita vedendo un giornale femminista pubblicare la propria novella; così decise di scrivere una lettera alla direttrice: «Je m'étonne un peu que vous ayez présenté à vos lectrices cette femme si dévouée, si tendre, si humble. Elles ont dû être choquées».¹⁶ La risposta che ricevette fu che questa storia doveva essere un buon insegnamento per tutte quelle donne che si occupano troppo degli uomini. L'autrice commentò nell'intervista che il personaggio della donna doveva proprio essere un modello di amore e di devozione.

Il suo inganno ha, infatti, una finalità positiva perché non è volto a danneggiare l'altro, ma ad aiutarlo, anche se questo aiuto presuppone una menzogna totale su se stessi. Genghi ha bisogno di essere ingannato dalla donna per ritrovare se stesso ed ella riuscirà a stargli accanto e a svolgere il proprio ruolo solo attraverso l'inganno e la menzogna. Il suo più grande sacrificio è occuparsi di Genghi senza essere riconosciuta, accettando il rischio che il principe attribuisca tanti sforzi alla dedizione di un'altra. Non importa se alla fine non è riconosciuta, ciò che conta è che abbia svolto il suo ruolo, come afferma Yourcenar: «[...] elle est revenue à lui, qui était aveugle, elle l'a soigné, elle s'est occupée de lui, elle l'a aidé à mourir. Elle a donc parfaitement rempli ce rôle d'amante pour lequel elle était faite».¹⁷ Infine, pur di servire l'uomo che ama, la protagonista di questa novella è disposta ad essere amata anche sotto falso nome.

¹⁵ YOURCENAR Marguerite, *Les yeux ouverts* cit., p. 71.

¹⁶ Ivi, p. 75. «Mi stupisce che voi abbiate presentato alle vostre lettrici questa donna così fedele, così tenera e così umile. Ne saranno rimaste scioccate» [trad. mia].

¹⁷ Ivi, p. 76. «È tornata da lui, che era diventato cieco, lo ha curato, si è occupata di lui, lo ha aiutato a morire. Dunque, ha perfettamente svolto il proprio ruolo di amante» [trad. mia].

Bibliografia

TESTI

- MURASAKI Shikibu, *Storia di Genji. Il principe splendente*, Einaudi, Torino, 2006.
- YOURCENAR Marguerite, *Nouvelles Orientales*, Gallimard, Paris, 1978.
- YOURCENAR Marguerite, *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Édition Le Centurion, Paris, 1980.

CRITICA

- BENOIT Claude, *Contemplation et écriture in Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, SIEY, Clermont-Ferrand, 1990, pp. 283-293.
- BIONDI Carminella, ROSSO Corrado, *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Ed. Libreria Goliardica, Pisa, 1998.
- BLANCKEMAN Bruno, *J'immobiliserai ton âme* in «Bulletin n°22», SIEY, décembre 2001, pp. 57-74.
- CAAMAÑO Maria Angeles, *La rêverie orientale de Marguerite Yourcenar in L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, SIEY, Clermont-Ferrand, 1994, pp. 81-89.
- COUNIHAN Francesca, *L'exotisme dans l'imaginaire yourcenarien in Marguerite Yourcenar écrivain du XIX siècle ? Actes du colloque de Thessalonique*, SIEY, Clermont-Ferrand novembre 2000, pp. 107-117.
- DELCROIX Maurice, *Les nouvelles orientales : construction d'un recueil in Marguerite Yourcenar. Actes du colloque international de Valencia*, SIEY, Clermont-Ferrand, 1986, pp. 61-72.
- DELCROIX Maurice, *Mythes et histoires* in «Bulletin n°5», SIEY, novembre 1989, pp. 89-109.
- GARCIA Didier, *Titres, ouvertures et clausules dans les «Nouvelles Orientales» de Marguerite Yourcenar* in «Bulletin n°13», SIEY, juin 1994, pp. 63-70.
- GIORGI Giorgetto, *Mito storia scrittura nell'opera di Marguerite Yourcenar*, Bompiani, Milano 1995.
- HONG Jung Hwa, *Le kabuki et la construction narrative du texte et du personnage féminin dans Le dernier amour du prince Genghi* in *Marguerite Yourcenar citoyenne du monde. Actes du colloque international de Cluj*, SIEY, Clermont-Ferrand, novembre 2006, pp. 165-175.
- HSIEH Yvonne, *Marguerite Yourcenar sur les pas de Murasaki Shikibu : «Le dernier amour du prince Genghi»*, University of Victoria, British Columbia, 1993.

Essere amati sotto falso nome:
una novella orientale di Marguerite Yourcenar

- KUDAWARA Yasuko, *Marguerite Yourcenar et la poéticité du Nô* in *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique. Actes du colloque de Tokyo*, SIEY, Clermont-Ferrand, 2008, pp. 225-234.
- SANZ Teo, *Un certain romantisme yourcenarien : les Nouvelles Orientales* in *Marguerite Yourcenar écrivain du XIX^e siècle ? Actes du colloque de Thessalonique*, SIEY, Clermont-Ferrand, 2004, pp. 365-373.
- SIAFLEKIS Zacharias, *Marguerite Yourcenar dans le sillage du conte fantastique* in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, SIEY, Clermont-Ferrand, 2004, pp. 375-388.

MARA CALLONI

**L'episodio di Droin:
la retorica dell'ambiguità come elemento per l'analisi narra-
tologica del *Roman de Renart***

Abstract

The article examines the episode centred around the character of Droin the sparrow, included in the *branche* of the *Roman Empereur*, to analyse some narratological features of the *Roman the Renart*. The episode narrates the massacre of Droin's sons committed by the evil fox Renart, and the subsequent revenge taken by Droin with the help of the hound Morhout. Despite its narratological importance, Droin's episode has not been adequately investigated by extant scholarship.

My analysis focuses on the metatextual nature of the ambiguity and irony that characterise Renart's language. Indeed, although in his speech Renart gives several hints of the massacre that is going to take place, Droin is too naive to fully understand the fox's words. It is therefore my suggestion that the reader is the actual ideal interlocutor of the fox, as he is the only one able to get Renart's hidden intentions.

L'episodio del passero Droin, contenuto nella *branche Renart Empereur* del *Roman de Renart*, pur essendo decisamente poco frequentato dalla critica, possiede numerosi spunti utili all'analisi delle categorie narratologiche del *Roman de Renart*. Si tratta di una delle avventure più significative della *branche* e narra dell'eccidio della prole di Droin perpetrato dalla volpe e la conseguente vendetta ordita dal passero e dal cane Morhout ai danni di Renart.

Ho indagato la natura statutariamente metatestuale dell'ambiguità e dell'ironia del linguaggio renardiano, proprio partendo dall'analisi di questo episodio: il protagonista, infatti, rivolge all'ingenuo Droin un discorso nel quale sono disseminati anticipazioni e indizi del massacro che sta per compiere, ma il passero non può comprendere l'ambiguità delle parole di Renart; in questo modo, l'interlocutore ideale della volpe diviene il pubblico accorto, capace di cogliere l'ironia e di stabilire un rapporto di complicità con il protagonista.

Probabilmente quando Arthur Schopenhauer, parlando della disposizione alla menzogna, affermava che «esiste al mondo un solo essere bugiardo, l'uomo. Tutti gli altri sono genuini e sinceri»,¹ non aveva sul comodino il *Roman de Re-*

¹ SCHOPENAUER Arthur, *L'arte di invecchiare*, trad. it. di G. GURISATTI, Adelphi, Milano 2006, p. 29.

nart, il ciclo zoeopico che raccoglie le avventure dell'omonima volpe, composte da diversi autori tra la seconda metà del XII secolo e la prima metà del XIII. Renart, celebre nell'universo romanzo per l'astuzia e gli inganni diabolici, si prende gioco delle sue vittime principalmente grazie alle sue abilità affabulatorie; per questa ragione, ai fini di una completa analisi narratologica del *RdR*, risulta imprescindibile l'indagine della parola renardiana e del suo valore performante: in particolare, ritengo le modalità retoriche della menzogna di Renart dotate di una funzione metanarrativa, atta a stabilire un singolare tipo di complicità tra il pubblico, il protagonista e il narratore.

Secondo la definizione proposta da Harald Weinrich nel suo saggio *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*,² la menzogna è, linguisticamente parlando, un enunciato dietro al quale vi è una frase vera non espressa. Ma se nella pratica quotidiana il pensiero nascosto non è necessariamente svelato, la menzogna da intendersi come fatto letterario deve essere decodificata in partenza dal fruitore dell'opera; per questa ragione la letteratura della menzogna, sostiene Weinrich, è intrisa di segnali di menzogna: si tratta di *topoi* formali e contenutistici, configurabili in prima istanza come segni linguistici (parole, suoni, particolarità prosodiche), ma anche come atteggiamenti e funzioni mimiche (cenni, gesti) che rappresentano una parte costitutiva dell'informazione. I segnali di menzogna appartengono necessariamente alla menzogna, e uniti al discorso menzognero traducono il pensiero nascosto: quindi nella menzogna letteraria si presuppone la realizzazione di un modello di comunicazione a tre (oratore, interlocutore, pubblico), dove una catena di informazione è trasmessa dall'oratore all'interlocutore; mentre un'altra catena di informazione, comprensiva dei segnali di menzogna, è indirizzata a una terza persona, il lettore/l'uditore.³

Applicando questo semplice modello di comunicazione letteraria al *Roman de Renart*, è necessario presupporre un pubblico in grado di interpretare i segnali di menzogna e le strategie adottate di volta in volta dalla volpe: senza un consapevole terzo polo comunicativo le menzogne imba-

² WEINRICH Harald, *Metafora e menzogna*, Il Mulino, Bologna 1976, in particolare pp. 177-185.

³ Allo stesso modo i segnali d'ironia appartengono all'ironia, inserita da Weinrich tra le figure retoriche configurabili come menzogne linguistiche: al pari della menzogna letteraria, l'ironia si realizza solo se viene compresa. WEINRICH, *Metafora* cit., pp. 170-176.

stite da Renart per raggirare le prede non avrebbero alcuna giustificazione narrativa, né tantomeno il carattere ironico di cui sono effettivamente dotate.

Le strategie retoriche proprie della peculiare complicità che si instaura tra protagonista-narratore-pubblico del *RdR* emergono più nitidamente nell'episodio, ingiustamente trascurato dalla critica, incentrato sul personaggio del passero Droin e contenuto in quella che per certi versi potrebbe essere considerata la *branche* conclusiva del ciclo, *Renart emperour*. Questo episodio racconta uno dei crimini più efferati perpetrati da Renart: la volpe, spacciandosi prima per medico e poi per sacerdote, persuade il passero a consegnargli i suoi nove passerotti per guarirli battezzandoli; com'è prevedibile, la perfida volpe li divora tutti e nove senza esitare. Nella seconda sezione dell'episodio viene narrata la vendetta ordita da Droin, per mezzo del mastino Morhout, ai danni di Renart.

La specificità del dialogo tra Renart e Droin risiede nelle abilità oratorie della volpe: essa, infatti manipola in modo così abile il linguaggio da riuscire a ingannare la sua vittima, pur dicendo la verità. In questa particolare situazione, e non mi sembra altrove, quantomeno non in modo così esplicito, il protagonista, e di conseguenza la voce narrante, elabora una serie di enunciati e risposte semanticamente ambigui, che prefigurano in qualche modo il delitto che si sta per compiere. Ma Droin, l'ingenua controparte, non è in grado di districarsi nel ricamo di verità e menzogna sapientemente intrecciato dalla volpe, né tantomeno cogliere le allusioni e i segnali disseminati nel suo discorso. Dunque è chiaro che l'interlocutore ideale di Renart diviene proprio il pubblico, capace al contrario di Droin di interpretare le parole e gli atteggiamenti della volpe, svelarne il significato non espresso, intuirne la macabra ironia e forse sorriderne amaramente. È proprio nel rapporto di complicità che si instaura tra il lettore/uditore e il protagonista che risiede il valore metanarrativo dell'ambiguità del linguaggio renardiano: in questo modo l'ironia e le menzogne della volpe divengono la via privilegiata per accorciare le distanze tra lo spazio finzionale della narrazione e quello reale del pubblico.

Procediamo dunque con la lettura e l'analisi dei passi.⁴

⁴ Faccio qui riferimento all'edizione *Le Roman de Renart, édité d'après les manuscrits C et M*, voll. II, Fukumoto N., Harano N., Suzuki S. (a cura di), France Tosho, Tokyo 1983, che indica come trentesima la *branche Renart Emperour*. Sono consultabili, inoltre, l'edizione

Estes le vos tant aprochié
que il est desouz l'arbre venu:
mes onques tel joie ne fu
con Renart fet, *le desloial*.

(vv. 774-777)⁵

Sin dai versi d'esordio il lettore accorto del *RdR* è in grado di leggere nelle informazioni fornite dal narratore, in apparenza puramente circostanziali, le intenzioni di Renart *le desloial*: la sosta ai piedi di un albero è un motivo ricorrente all'interno del ciclo, perché è il luogo dove solitamente Renart scova possibili vittime;⁶ ed è proprio la speranza di trovare una nuova preda la ragione della grande gioia della volpe.

Quando Renart intravede Droin saltellare da un ramo all'altro, gli si rivolge per avere delle ciliegie:

«Quant je les tendrai,
grant guerredon vos en rendrai.»

(vv. 799-800)⁷

L'immagine iperbolica della grande ricompensa che Renart renderà a Droin in cambio del favore è crudelmente ironica: mentre il pubblico, testimone delle malefatte renardiane, può agilmente intuire che cosa si celi dietro alla promessa di Renart, lo sprovveduto passerotto non è in alcun modo preoccupato. L'ingenuità di Droin è funzionale, oltre che allo svolgimento del processo narrativo, alla definizione della dimensione tragica del personaggio: infatti, solamente una volta scoperta la strage dei suoi cuccioli,

Martin, l'unica che ambisce a una restituzione testuale di tipo lachmanniano, *Le Roman de Renart*, E. Martin (a cura di), voll. 3, Trübner, Strasbourg, 1882, 1885, 1887; l'edizione di Lecoy, fondata sul ms. B, *Branche 20 et dernière: Renart empeureur, édité d'après la copie de Cangé*, F. Lecoy (a cura di), Champion, Paris, 1999; una nuova edizione complessiva, sempre basata sul ms. B, *Le Roman de Renart*, J. Dufournet, L. Harf-Lancner, M.-T. de Medeiros et J. Subrenat (a cura di), voll. II, Champion, Paris 2013; l'edizione Bellon, basata sul ms. H, *Le Roman de Renart*, A. Strubel, R. Bellon, D. Boutet et S. Lefèvre, Gallimard, Paris 1998.

⁵ Si è avvicinato così tanto/ che è giunto sotto all'albero:/ mai fu espressa una gioia tale/ come quella di Renart, lo sleale. [trad. mia]

⁶ Al contrario, in un episodio precedente contenuto nella medesima *branche*, Renart si arrampica su un albero per divorare i cuccioli del nibbio Hubert.

⁷ «Quando io le otterrò/ vi renderò una grande ricompensa.» [trad. mia].

Droin avrà gli strumenti per comprendere retrospettivamente le parole di Renart che lo hanno tratto in inganno:

«Si avez, fait Droïns, par certes
rendu m'avez males desertes
de ce que je servi vos é.»

(vv. 913-915)⁸

Droin si rivela anche incapace di interpretare correttamente gli atteggiamenti del suo interlocutore:

Et Droïn li a jeté jus
.III. cerises en son devant,
et cil *les menja maintenant*
mout volentiers et de bon grez.

(vv. 802-805)⁹

Renart è evidentemente affamato e il pubblico sa bene che le peregrinazioni di Renart sono principalmente cagionate dalla ricerca di cibo; ma il passerotto non sembra vedere nella volpe digiuna un temibile predatore. Anzi, dopo averlo saziato con delle ciliegie (pietanza piuttosto inusuale per un carnivoro), Droin è pronto a riscuotere la sua ricompensa: chiede a Renart, divenuto saggio grazie ai viaggi e alle esperienze vissute, di aiutarlo a guarire i suoi cuccioli, afflitti dalla *goute*. Nel Medioevo questo termine indicava diverse patologie, riconducibili alla presenza di gocce di umore (< guttam) nel corpo umano: poteva designare il raffreddore o dolori generici alla testa, talvolta l'epilessia, nella gran parte dei casi le affezioni articolari.¹⁰ All'interno del *Dancus rex*, il

⁸ «Si, lo avete fatto, dice Droin, certamente/ mi avete ricompensato male/ per come vi ho servito.» [trad. mia].

⁹ E Droin gli ha gettato giù/ tre ciliegie in una volta, / e quello se le mangiò subito/ molto volentieri e di buon grado. [trad. mia].

¹⁰ Del resto, dal censimento e dallo studio della letteratura agiografica della Francia dell'XI e del XII secolo, si evince che le guarigioni miracolose riguardano quasi nella metà dei casi le patologie neurologiche legate alle incapacità motorie degli arti inferiori. AGRIMI Jole, CRISCIANI Chiara, *Malato, medico e medicina nel Medioevo*, Loescher, Torino 1980, p. 61 e SÉGAL Pierre-André, *L'homme et le miracle dans la France médiévale (XIe-XIIIe siècle)*, Cerf, Paris 1985, pp. 255-259; VON KRAEMER Erik, *Malattie, patronati e leggende. Demoiatria e consumo del sacro*, Cavinato, Brescia 2016.

più antico trattato di falconeria medievale,¹¹ si trovano classificate le malattie che colpiscono i volatili e i rimedi da adottare: tra questi, numerosi sono classificati tra le forme di gotta, ben distinti dalla podagra.

Renart si rende volentieri disponibile a soccorrere i passerotti di Droin: del resto i motivi della *fox alchemist* (B121.2)¹² e della *fox healer* (B541.1) sono frequentemente attestati nella tradizione favolistica; ma in generale alla volpe erano attribuiti poteri magici e le più svariate proprietà curative: ad esempio, in Inghilterra si riteneva che le scarpe in cuoio di volpe proteggesero dalla gotta; anche altrove i malati di gotta e gli infanti piagati usavano indossare la pelliccia di volpe; in Germania si somministrava il cervello fritto di volpe agli epilettici e ai malati di gotta; il grasso di volpe era considerato un rimedio a diversi mali (calvizie, tumori, crampi e slogature, lesioni all'utero).¹³

Piuttosto ricorrente nei racconti di natura popolare è anche il motivo del predatore che si offre di aiutare la vittima (K824 *Sham doctor kills his patients*; K2061.6 *Wolf offers to act as midwife for sow: plan detected*; K2061.7 *Cat offers to act as doctor for cock and hen: plan detected*), ma in questo caso è Droin stesso che chiede aiuto a Renart, il quale ben volentieri glielo concede, a condizioni ben precise:

«Se tu diz chose que je sache,
por que n'i doie avoir damage,
tout maintenant sanz decevoir
vos en voudré dire le voir.»

(vv. 845-848)¹⁴

¹¹ Composto all'inizio del XII secolo, il *Dancus Rex* ha conosciuto una diffusione capillare, come testimoniano i diversi volgarizzamenti in francese, italiano, catalano, portoghese, inglese, tedesco e svedese. TILANDER Gunnar, *Dancus Rex Guillelmus Falconarius Gerardus Falconarius*, Bocktryckeri, Lund 1963 e TILANDER Gunnar, *Traductions en vieux français de Dancus Rex et Guillelmus Falconarius*, Bocktryckeri, Karlshamn 1965.

¹² Le sigle si riferiscono all'indice dei motivi folklorici repertoriati da Stith Thompson. THOMPSON Stith, *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballades, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*, 6 voll., Rosenkilde & Bagger, Copenhagen 1955-1958.

¹³ PEUCKERT Will-Erich, *Folclore della volpe*, in «Quaderni di semantica», 4 (1983), pp. 33-57.

¹⁴ «Se tu dici cose che io so,/ purché io non ne debba avere danno,/ presto, subito, senza ingannare,/ vorrò dirvi la verità.» [trad. mia].

L'affermazione della sincerità, secondo Weinrich, è il segnale della menzogna per eccellenza, perché non rappresenta solo la negazione della menzogna ma della stessa capacità di mentire. Tuttavia, come sopra evidenziato, la menzogna pertiene a un preciso modello di comunicazione, sostanziato da atti linguistici e non, tra una persona che parla e una che ascolta: se tali segnali non giungono al loro scopo, la colpa è di chi ascolta; così se Droin non è in grado di cogliere la chiave interpretativa del discorso della volpe, non può che recriminare la propria ottusità: Renart afferma, infatti, che per ricambiare il favore farà tutto ciò che Droin chiede, a patto che ciò non lo danneggi.

A questo punto Renart, dopo che ha chiarito i termini dell'accordo, può sferrare l'attacco retorico definitivo: per ottenere la fiducia di Droin, imbastisce un ampio discorso, intrecciando sapientemente verità e menzogna:

«Tu sez bien qu'i n'a pas passé
plus de .II. anz que j'ai esté
en Calabre et en Lonbardie,
an Toscane et en Hermenie;
J'ai .III. foiz passee la mer
por mechine querre et trover
mon seingnor l'empereor Noble
por lui fui en Costantinoble.»

(vv. 859-866)¹⁵

Renart, al fine di dimostrare la sua autorevolezza in campo medico, elenca con dovizia di particolari i luoghi in cui è stato per recuperare la medicina grazie alla quale ha prodigiosamente risanato il re. Queste avventure sono narrate nella br. *Renart médecin*, che dialoga frequentemente con quella di *Renart Empereur*: non è da ritenere casuale, del resto, il fatto che in tutti i testimoni non lacunosi del *Roman de Renart*, a eccezione di L (Paris, Bibliothèque de l' Arsenal 3335), esse siano contigue. Dunque è plausibile supporre che il fruitore si accostasse al testo di *Renart Empereur* avendo già letto/ascoltato le avventure di *Renart médecin* e che quindi fosse in grado di intuire le bugie di

¹⁵ «Tu ben sai che non sono passati/ più di due anni che io sono stato/ in Calabria e in Lombardia,/ in Toscana e in Armenia;/ io ho attraversato tre volte il mare/ per cercare e trovare una medicina/ per il mio signore imperatore Noble,/ per lui sono stato a Costantinopoli.» [trad. mia].

Renart: infatti, chi conosce le avventure della volpe, sa che Renart non è mai stato realmente in questi luoghi, ma che ha ottenuto un unguento curativo rubandolo a un pellegrino, per poi giurare, con la complicità di Tibert, davanti a Noble e all'intera corte, di essere stato a Salerno, passando per la Toscana e la Lombardia, per apprendere le capacità taumaturgiche che gli hanno consentito di guarirlo. È difficile e probabilmente incauto ravvisare nella scelta toponomastica della br. XI¹⁶ un richiamo al fasullo itinerario tracciato nella br. X: nell'immaginario collettivo medievale, infatti, la medicina e la trattatistica medica dell'Europa genericamente meridionale giocavano un ruolo di primo piano, per via della presenza della scuola di Salerno e della stretta relazione con il mondo arabo.¹⁷ La medesima percezione della cultura medica ed esoterica come ambito scientifico marcatamente meridionale e oltremarino potrebbe giustificare il richiamo all'Armenia: anche nella br. X, infatti, Renart afferma di essere stato nei territori *outré mer* per reperire un rimedio alla malattia di Noble; però è indubbiamente suggestivo rilevare che il Re Dancus, pioniere della trattatistica relativa ai falconi, sia indicato dalla tradizione letteraria, senza alcuna pretesa storica, come il signore dell'Armenia.

«Si ai esté en mainte terre
j'ai passé la mer d'Engleterre
por le roi .II. foiz, voire .III.»

(vv. 867-869)¹⁸

Anche il viaggio in Inghilterra è un *bluff* già adottato in precedenza, all'interno della br. *Renart jongleur*: Renart, per non farsi riconoscere dal lupo Isengrin, si finge *Galopin*, giullare di provenienza bretone in cerca di sua moglie.¹⁹ Il medesimo stratagemma viene adottato da Guillaume

¹⁶ Seguo la tradizionale numerazione delle *branches* introdotta da Martin. MARTIN Ernst, *Le Roman de Renart*, 3 voll., Trübner, Strasbourg 1882, 1885, 1887.

¹⁷ LE GOFF Jacques – SCHMITT Jean-Claude, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Fayard, Paris 1999, pp. 669-682.

¹⁸ «E sono stato in molte terre;/ ho oltrepassato il mare di Inghilterra/ per il re due volte, tre anzi.» [trad. mia].

¹⁹ È evidente in questo il caso il riferimento voluto al Tristano menestrello: non è un caso che Renart, travestito da giullare, utilizzi una lingua mescidata con coloriture germaniche e inglesi, e vanti un repertorio specifico delle isole britanniche del XII secolo. BONAFIN Massimo, *Le maschere del trickster (Tristano e Renart)*, in «L'immagine riflessa», 9 (2000), pp. 181-196.

nell'episodio del *Charroi de Nimes*, durante il quale l'eroe si finge un mercante inglese e, proprio come Renart, Guillaume si dilunga nella precisa descrizione del suo itinerario: oltre alla pragmatica volontà di imbastire un racconto verosimile, emerge in entrambi i protagonisti una certa voluttà nella creazione di una realtà fittizia che si esplica nell'*inventio* e nella *dipositio* del materiale toponomastico.²⁰

«Je fui en la *terre as Irois*,
tant alai cerchant la contree
que *j'oi la mecine trouvee*
dont li rois est gariz et sains
de son pais sui chastelains.»

(vv. 870-874)²¹

Allo stesso modo il passaggio nella terra irlandese suona come un artificio retorico privo di qualunque veridicità narrativa: del resto, la ricerca di una medicina prodigiosa in Irlanda sembra piuttosto un riferimento al ciclo tristaniano, che riecheggia anche nella figura del mastino Morhout, incaricato di vendicare Droin.

In conclusione il discorso di Renart, decisamente persuasivo, è giocato su una doppia ambiguità: la volpe spaccia per verità delle menzogne costruite nelle avventure precedenti, che nessuno dei personaggi è riuscito a smentire nel corso della narrazione, ma che al pubblico appaiono come evidenti bugie.

Droin, facilmente sedotto dall'eloquenza renardiana, interroga Renart sul rimedio che intende utilizzare per guarire i suoi figli:

«Droïns, fait il, par Saint Omer,²²
tu les feras *crestiënner*.»

(vv. 877-878)²³

²⁰ TANASE Gabriela, *Jeux de masques, jeux de ruses dans la littérature française médiévale (XII-XV siècles)*, Champion, Paris 2010, pp. 25-40 e 269-276.

²¹ «Io sono stato nella terra degli irlandesi,/ e io tanto andai cercando per la regione/ finché ebbi trovato il rimedio/ grazie al quale il re è guarito e risanato;/ e io sono un castellano del suo regno.» [trad. mia].

²² L'invocazione a Sant'Omero (VII d.C.) potrebbe essere un riferimento all'opera di evangelizzazione del martire, come sostenuto da Clare Balombin. BALOMBIN Clare, *Foi que doi: Saints in the Roman de Renart*, in «Reinardus», 26 (2014), pp. 1-13.

Nel Medioevo erano connesse ai sacramenti numerose credenze parassitarie, ad esempio il battesimo era ritenuto un rito essenziale alla sopravvivenza del neonato, e si tramandavano episodi di infanti ciechi che avevano acquistato la vista con il sacramento: sono documentate delle cerimonie battesimali compiute sugli animali, nella convinzione che il rito cristiano potesse produrre effetti benefici su qualunque creatura vivente;²⁴ inoltre il battesimo 'taumaturgico' è un tema folklorico noto anche alla tradizione favolistica (D2161.4.9).

Non si tratta di una soluzione peregrina nemmeno all'interno del ciclo, dal momento che Renart intrattiene un rapporto di parentela spirituale con un altro volatile del mondo renardiano, avendo svolto la funzione di padrino per la cincia,²⁵ ma in questo caso però Renart stesso è il sacerdote che amministra il sacramento:

«Prestre? dist Renart, *par ma foi,*
*ja sui je prestres de la loi.»*²⁶
(vv. 883-884)²⁷

Anche in questa situazione, Renart raggira agilmente la sua vittima: infatti non afferma di essere un sacerdote in senso assoluto, ma di esserlo secondo la sua opinione, ponendosi al di sopra della morale, della religione e dei suoi istituti, di cui si prende gioco svuotando semanticamente il sacramento

²³ «Per Sant'Omero,/ tu li farai battezzare.» [trad. mia].

²⁴ THOMAS Keith, *La religione e il declino della magia*, Mondadori, Milano 1985, pp. 29-52.

²⁵ Il riferimento è contenuto nella br. XXI (= br. II, secondo l'ed. Martin) ai vv. 21-25.

²⁶ C (Paris, BNF, fr. c. 137 va), concordi I (Paris, BNF, fr. 12584 c. 140 ra) ed M (Torino, Biblioteca Reale, Varia 151, c. 164 vb). Il malizioso relativismo dell'affermazione di Renart sembra confermato dalla lezione conservata dal ms. B (Paris, BNF, fr. 371, c. 168 va):

«Je sui praistres en droit de moi».

Mentre i testimoni A (Paris, BNF, fr. 20043, c. 129 va), G (Paris, BNF, fr. 1580, c. 130 vb), H (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, fr. 3334, c. 141 vb) N (Roma, BAV, Reg. lat. 1699, c. 149 rb) stravolgono la frase, concordando nella lezione deteriore:

«Ne je sui prestre, di le moi?».

²⁷ «Sacerdote? Disse Renart, in fede mia,/ io sono già sacerdote, secondo la legge divina.» [trad. mia].

del battesimo. Il termine *loi* assume, a seconda dei casi, i significati di ‘religione’ o di ‘legge’:²⁸ qui ricopre chiaramente il primo valore proposto, visti il richiamo alla gerarchia ecclesiastica e l’uso della medesima formula in un contesto simile, poco più avanti (*Evesques seres de la loi*, v. 2080); tuttavia non si può evitare di rilevare l’interferenza dei due piani semantici, sapendo che il lessico pseudogiuridico è spesso adoperato dal *trompeur* allo scopo di conferire credibilità alle proprie affermazioni.²⁹

Dopo aver ottenuto la fiducia di Droin, l’ambivalenza della parola renardiana, può trovare piena realizzazione in quello che ha tutte le caratteristiche del giuramento ambiguo, per recuperare il lessico tipicamente tristaniano:

«Si tost con baptisié seront,
ja mes de tel mal ne charront.»

(vv. 879-880)³⁰

E ribadisce oltre:

Dist Drouin: «Baptisiez les bien.»
«Ja ne vos en doutez de rien,
que ja mes chient de mal mal.»

(vv. 902-903)³¹

L’amara comicità emerge con evidenza agli occhi del pubblico, che già intuisce l’esito dell’avventura: i cuccioli di Droin non soffriranno più, perché la volpe li assassinerà. Dal punto di vista prettamente linguistico Renart non mente,³² e proprio alla luce di questa ambiguità, quando Droin lo accuserà di

²⁸ GODEFROY, s.v. ‘loi’.

²⁹ Come sostiene Scheidegger, all’interno del *Roman de Renart* i riferimenti alla legge e alle figure ad essa connesse hanno la sola funzione di creare un’apparenza di verità. SCHEIDEGGER Jean R., *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, Droz, Genève 1989, pp. 403-406.

³⁰ «Non appena saranno battezzati/ non si ammaleranno più di tale male.» [trad. mia].

³¹ Dice Droin: «Battezzateli bene.»/ «Non dubitatene per nulla,/ che giammai si ammaleranno per questo terribile male.» [trad. mia].

³² L’affermazione di Renart è, invece, una bugia secondo le definizioni di natura filosofica, dal momento che prendono in considerazione non solo la veridicità fattuale dell’asserto, ma valutano condizione necessaria che il parlante proferisca consapevolmente un asserto al fine di ingannare il suo interlocutore. WILLIAMS Bernard, *Truth and truthfulness: an Essay in Genealogy*, Princeton University Press, Princeton 2002, p. 96.

aver ucciso i suoi figli, ha tutto il diritto di rivendicare la veridicità, logicamente ineccepibile, delle sue parole:

«Et par trestoz les sains del mont,
ja mes de cel mal ne cherront.»

(vv.933- 934)³³

L'utilizzo della medesima formula, oltre a sancire la legittimità della promessa della volpe, amplifica l'effetto dello stile ironico, di cui la *ripetizione* è una delle principali risorse retoriche: le stesse parole in situazioni mutate innescano un gioco di allusioni e richiami che generano ironia.³⁴

Dopo essersi proposto come sacerdote per celebrare la cerimonia, Renart battezza uno dopo l'altro gli uccellini, partendo dal primogenito che nominerà Liénart. Si tratta dell'ennesima macabra beffa di Renart: Liénart, forma equivalente per Léonard, è il patrono protettore dei prigionieri, e di lì a poco il passerotto diverrà prigioniero di Renart senza possibilità di scampo. Essendo Léonard de Noblat uno fra i santi più venerati nel mondo medievale, come testimoniano le numerose rappresentazioni iconografiche che lo ritraggono con delle catene, in riferimento alla protezione dei prigionieri, l'allusione mortifera di Renart, incomprensibile a Droin, doveva risultare più accessibile per il pubblico. L'intervento esplicativo del narratore ha la doppia funzione di chiarire in modo inequivocabile l'immagine dei passerotti ingoiati come prigionieri del corpo di Renart, e di mediare il rapporto di complicità tra il pubblico e il protagonista, recuperando il gioco di parole di Renart:

Si l'a receü sanz dangier,
en son cors le fist *prisonnier*.

(vv. 897-898)³⁵

Il narratore ricopre il ruolo di intermediario tra l'ironia renardiana e il lettore anche in un secondo punto: quando Renart divora i passerotti, la voce narrante recupera il campo semantico del battesimo adottato dalla volpe:

³³ «E per tutti i santi del mondo,/ mai più soffriranno per un tale male.» [trad. mia].

³⁴ ALLEMAN Beda, *Ironia e poesia*, U. Mursia, Milano 1971, pp. 16-18; BONAFIN M. *Contesti della parodia: semiotica, antropologia, cultura medievale*, UTET, Torino 2001, p. 13.

³⁵ Così lo ha ricevuto senza difficoltà, / e lo rese prigioniero nel suo corpo. [trad. mia].

Renart les a *crestiennéz*.

(v. 900)³⁶

La mediazione del narratore non è solo finalizzata a chiarire i termini del gioco metaforico adottato da Renart, ma diviene in qualche modo prova tangibile della sincerità, o almeno della *non insincerità* del protagonista: la voce narrante sembra, infatti, rivolgersi sornionamente al pubblico per renderlo testimone della coerenza logica degli asserti pronunciati dalla volpe. Recuperando la definizione data da Van Gennepe,³⁷ il battesimo è il rito che sancisce il passaggio da un mondo, quello non cristiano, a un altro mondo, quello cristiano, e quello che compie Renart è a tutti gli effetti un battesimo che però stabilisce tutt'altro tipo di passaggio per i passerotti. Dunque se il battesimo rappresenta l'ingresso nella (nuova) Vita, qui Renart ne fa la parodia o comunque rovescia i termini del rito cristiano, secondo il canone del *mundus inversus*, facendosi beffe delle istituzioni religiose, da vero *alter ego* del Demonio: il suo battesimo è agli effetti un ingresso nella Morte.

L'inganno di Renart può dirsi perfetto, tanto che Droin non potrà che incolpare se stesso e la sua ingenuità per quanto accaduto:

Tout seul a lui meïmes tence
et dist: «Las, dolant, mi enfant,
je vos ai morz, or m'en repent.
Receü avez mort por moi,
nus n'i a coupes fors de moi.
Trestoz vos ai livrez a mort,
sor moi doit estre tot li tort.»

(vv. 940-946)³⁸

Al di là delle molteplici forme che assume di volta in volta l'astuzia luciferina di Renart, alcuni meccanismi formali risultano particolarmente significativi ai fini dell'analisi narratologica: la complicità, quasi teatrale, che il protagonista riesce a stabilire con il pubblico, ha il merito di esasperare

³⁶ Renart li ha cristianizzati. [trad. mia].

³⁷ VAN GENNEPE Arnold, *Le folklore français*, Laffont, Paris 1998, t. I, pp. 124-142.

³⁸ Tutto solo maledice se stesso/ e dice: «Oh, infelice, i miei piccoli, / io vi ho uccisi, ora me ne pento./ Avete ricevuto la morte a causa mia./ Nessuno ha colpe all'infuori di me./ Vi ho tutti consegnati alla morte./ su di me deve ricadere tutta la colpa.» [trad. mia].

rare gli aspetti comici e tragici della stoltezza di Droin, che viene accompagnato dallo sguardo del lettore mentre passo dopo passo si conduce verso la rovina. Una simile relazione comunicativa tra il protagonista e il lettore è resa possibile ed efficace da due condizioni: il ruolo del narratore, che in corrispondenza con i passaggi più ambigui del dialogo si propone come voce esplicativa della prospettiva e delle parole di Renart; l'assimilazione da parte del pubblico delle avventure e del personaggio di Renart, che già entro la fine del XII sec. (*terminus ante quem* della stesura di questa *branche*) dovevano essere profondamente radicate nella cultura collettiva, tanto da permettere al lettore di orientarsi nella foresta di verità e bugie ricamata da Renart.

Bibliografia

- AGRIMI Jole, CRISCIANI Chiara, *Malato, medico e medicina nel Medioevo*, Loescher, Torino 1980.
- ALLEMAN Beda, *Ironia e poesia*, U. Mursia, Milano 1971.
- BALOMBIN Clare, *Foi que doi: Saints in the Roman de Renart*, in «Reinardus», 26 (2004), pp. 1-13.
- BELLON Roger, *Renart et Droin: un récit original?*, in K. VARTY (a cura di), *À la recherche du Roman de Renart*, Lochee Publications, New Alyth 1988, vol. I, pp. 79-94.
- BONAFIN Massimo, *Le maschere del trickster (Tristano e Renart)*, in «L'immagine riflessa», 9 (2000), pp. 181-196.
- ID., *Contesti della parodia: semiotica, antropologia, cultura medievale*, UTET, Torino 2001.
- ID., *Le malizie della volpe*, Carocci, Roma 2006.
- FUKUMOTO Naoyuki, HARANO Noboru, SUZUKI Satoru, *Le Roman de Renart, édité d'après les manuscrits C et M*, voll. II, France Tosho, Tokyo 1983.
- GODEFROY Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du XI^e au XV^e siècles*, Librairie des Sciences et des Arts, Paris 1937-38, 10 voll.
- LE GOFF Jacques, SCHMITT Jean-Claude, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Fayard, Paris 1999.
- MARTIN Ernst, *Le Roman de Renart*, voll. 3, Trübner, Strasbourg 1882, 1885, 1887.
- PEUCKERT Will-Erich, *Folclore della volpe*, in «Quaderni di semantica», 4 (1983), pp. 33-57.

- SCHEIDEGGER Jean R., *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, Droz, Genève 1989.
- SCHOPENAUER Arthur, *L'arte di invecchiare*, trad. it. di G. GURISATTI, Adelphi, Milano 2006.
- SIGAL Pierre-André, *L'homme et le miracle dans la France médiévale (XIe-XIIIe siècle)*, Cerf, Paris 1985.
- SUOMELA-HÄRMÄ Elina, *Les structures narratives dans le Roman de Renart*, Suomalainen Tiedeakatemia/Academia Scientiarum Fennica (Suomalaisen Tiedeakatemian Toimituksia/Annales Academiae Scientiarum Fennicae, Dissertationes humanarum litterarum, 26), Helsinki 1981.
- TANASE Gabriela, *Jeux de masques, jeux de ruses dans la littérature française médiévale (XII-XV siècles)*, Champion, Paris 2010.
- THOMAS Keith, *La religione e il declino della magia*, Mondadori, Milano 1985.
- THOMPSON Stith, *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballades, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*, 6 voll., Rosenkilde & Bagger, Copenhagen 1955-1958.
- TILANDER Gunnar, *Dancus Rex Guillelmus Falconarius Gerardus Falconarius*, Bocktryckeri, Lund 1963.
- ID., *Traductions en vieux français de Dancus Rex et Guillelmus Falconarius*, Bocktryckeri, Karlshamn 1965.
- VAN GENNEP Arnold, *Le folklore français*, Laffont, Paris 1998.
- VON KRAEMER Erik, *Malattie, patronati e leggende. Demoiatria e consumo del sacro*, Cavinato, Brescia 2016.
- WEINRICH Harald, *Metafora e menzogna*, Il Mulino, Bologna 1976.
- WILLIAMS Bernard, *Truth and truthfulness: an Essay in Genealogy*, Princeton University Press, Princeton 2002.

MARCO CAPRIOTTI

Menzogna e finzione nei racconti di Guido Gozzano

Abstract

The paper aims at pointing out lies and fiction strategies in Guido Gozzano's short stories through a structural and topological analysis. The focus is on the texts published by Giuliana Nuvoli in 1983, as well as those selected by Flaminio Di Biagi in his own recent anthology of Gozzano's short stories. Data collected offer a perspective by which Gozzano's prose appears to be largely founded on the rhetorical device of falsification. This formal structure, far from being a simple narrative device, can convey meanings and recurring *topoi* which involve alterations of truth and reality. For example, Gozzano's habit of faking his own biography, as his epistolary clearly confirms; or the *topos* of cosmetics altering one's actual traits, making the person seem younger and better-looking. The latter is already found in Gozzano's poetry (*I colloqui*, *Cocotte*), but this paper proves it to be increasingly present also in his latest short stories, written just before his death from of tuberculosis.

Il contributo si propone di analizzare esaustivamente le menzogne e le strategie di finzione letteraria nel *corpus* delle novelle di Guido Gozzano. Attraverso una ricognizione strutturale e topologica di 36 novelle, la maggior parte delle quali raccolte nell'edizione curata nel 1983 da Giuliana Nuvoli con l'aggiunta di altre presenti invece nella recente silloge a cura di Flaminio Di Biagi, si offre una panoramica che, dati alla mano, descrive una scrittura letteraria fondata in larga parte sull'uso del dispositivo retorico della menzogna. Lungi dalla sua riduzione a mero epifenomeno, essa si rivela centrale per la poetica di Gozzano come struttura formale in grado di veicolare significati e *topoi* ricorrenti: ad esempio la falsificazione del proprio vissuto, un procedimento abituale per Guido nell'intrattenere i suoi rapporti epistolari; o il *topos* del trucco, del *maquillage*, dell'alterazione dei tratti fisiognomici, già presente nelle liriche (da *I colloqui* a *Cocotte*) e che si dimostra ritornare con significativa insistenza negli ultimissimi anni della biografia del poeta, segnata dalla tisi.

«La menzogna è così cara talvolta...» ho scritto dei versi che incominciano con questo. Ma non mentitemi più, è meglio. Addio, mi siete vicino e lontano». ¹

¹ Lettera di Amalia Guglielminetti a Guido Gozzano, 29 dicembre 1907. Tra le svariate edizioni dell'epistolario Amalia-Guido, cito da RAFFO SILVIO, *Lady Medusa: vita, poesia e amori di Amalia Guglielminetti*, a cura di G. Bianchi, Bietti, Milano 2012, p. 619.

Così Amalia Guglielminetti concludeva una sofferta lettera diretta a Guido Gozzano. Era il 29 dicembre 1907: su queste amare parole finiva anche un anno che era stato di svolta per entrambi. L'anno de *La via del rifugio* e de *Le vergini folli*, ma anche l'anno in cui era iniziato il loro rapporto, già in piena crisi all'altezza di quella data, causa l'ambiguità e l'atteggiamento sfuggente di Guido. A ben vedere, come ha scritto Giorgio Di Rienzo a proposito della scrittura epistolare gozzaniana del 1907:

Tutto entra nelle sue lettere: il dispetto e la gelosia, la tenerezza e la tolleranza, il rifiuto degli affetti e la richiesta d'amore, la ricerca della solitudine e il bisogno di solidarietà. Tutto, più che mai, appare recitato. La sincerità è una svista nell'epistolario di Gozzano di questi anni: perché ogni affermazione trova la smentita, anche immediata, del proprio contrario, ogni abbandono sentimentale si capovolge in un'improvvisazione ironica.²

Celebri affari di cuore, quelli tra Guido e Amalia. Eppure Gozzano era stato serissimo in questo stesso anno, ed era serissimo in quegli stessi giorni sul finire del 1907, nel trattare affari di ben altro tipo: in ispecie, la promozione del suo nuovo volumetto di rime. Chi conosce gli epistolari, e in particolare quello con Carlo Vallini, suo amico e compagno, ricorderà certe infiammate lettere contro editori e librai, recensori e direttori di giornale, colpevoli di non valorizzare adeguatamente *La via del rifugio* e *La rinunzia*, libretto dello stesso Vallini uscito anch'esso nel corso dell'anno e presso il medesimo editore di Gozzano, il torinese Streglio.³ D'altra parte, il 1907 è anche l'anno terribile della biografia gozzaniana: è l'anno della scoperta della tubercolosi. Le ragioni dell'ambivalenza di Guido, sempre beccheggiante tra disponibilità agli affetti e impulso di autoaffermazione (ha ventiquattro anni!), se non sono evidenti, come minimo si possono immaginare: e come minimo permettono di affermare che «paradossalmente», e questo è ancora Di Rienzo, «la sincerità di Gozzano malato sta esattamente in questo chiaroscuro continuo tra menzogna e verità».⁴

² DE RIENZO Giorgio, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, Rizzoli, Milano 1983, p. 62.

³ Cfr. GOZZANO Guido, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, a cura di G. De Rienzo, Centro Studi Piemontesi, Torino 1971.

⁴ DE RIENZO, *Guido Gozzano*, cit., p. 62.

La questione della verità non investe però soltanto gli epistolari. La menzogna e la finzione sono per Gozzano strategie retoriche tanto nella vita quanto nella letteratura. Lo sa bene chi conosce l'opera in versi del torinese, e poco fruttuoso sarebbe parlarne ancora.⁵ Quanto invece attende di essere più accuratamente sottoposto ad analisi è il *corpus* in prosa di Gozzano, lungamente e ingiustamente trascurato. Molte delle strategie retorico-stilistiche proprie del Gozzano poeta si ritrovano, talvolta con sorprendente corrispondenza, nelle prose:⁶ e l'uso della menzogna e della finzione, specialmente come dispositivi ironici, è comune tanto alle liriche quanto ai racconti brevi. In questo intervento limiterò il campo alla produzione novellistica: escludo perciò gli articoli giornalistici e le prose dall'India, gli uni per ragioni di eterogeneità letteraria, le altre perché costituiscono un *corpus* unitario a sé stante, sulla cui genesi e coerenza non è più da discutere, noto come *Verso la cuna del mondo*. Le 33 novelle edite da Giuliana Nuvoli in edizione critica nel 1983⁷ sono un punto di partenza irrinunciabile: ma giusta gli emendamenti proposti a suo tempo da Aurelio Benevento,⁸ a tutt'oggi accolti dalla recentissima edizione a cura di Flaminio Di Biagi per i tipi di Avagliano,⁹ il totale delle novelle sale a 36, con l'aggiunta di *La dolce stagio-*

⁵ Per uno sguardo d'insieme, Cfr. STÄUBLE Antonio, *Sincerità e artificio in Gozzano*, Longo, Ravenna 1972, oltre che GUGLIELMINETTI Marziano, *La «scuola dell'ironia». Gozzano e i vicini*, Olschki, Firenze 1984.

⁶ Un'esautiva ricognizione dei molteplici riecheggiamenti sintattico-lessicali che intercorrono tra poesia e prosa gozzaniana non è ancora stata effettuata. Un primo lavoro che, sebbene lacunoso, si spera costituisca l'abbrivio per una più approfondita compilazione, si trova in appendice a MIÉCAZE-AH KONG Catherine, *Guido Gozzano narrateur. Étude des nouvelles*, Presses universitaires de Caen, Caen 2016, pp. 285-315.

⁷ Cfr. GOZZANO Guido, *I sandali della diva. Tutte le novelle*, a cura di G. Nuvoli, Serra e Riva, Milano 1983; d'ora in poi, GOZZANO 1983.

⁸ «Per il carattere specificamente narrativo [...] rientrano di diritto nell'ambito del Gozzano novelliere anche altri testi, come [...] *Un voto alla Dea Tharata-Ku-Wha*, un racconto 'indiano' [...] ingiustamente escluso dalle novelle, *Guerra di spetri*, il bel racconto recuperato nel 1970 da Franco Contorbia, senza escludere che possa essere annessa al territorio narrativo anche qualche altra pagina in prosa, sì che il corpus novellistico di Gozzano appare, in effetti, un po' più ampio di quello presentato dalla Nuvoli» [BENEVENTO Aurelio, *Capitoli gozzaniani*, Edizioni Otto/Novecento, Azzate 1991, p. 63]. *Guerra di spetri* fu pubblicato da Contorbia in CONTORBIA Franco, *Un inedito di Gozzano: "Guerra di spetri"*, in «Il lettore di provincia», I, 3 (1970), pp. 18-24.

⁹ Cfr. GOZZANO Guido, *Tutti i racconti*, a cura di F. Di Biagi, Avagliano, Roma 2017 (part. la "Nota editoriale" alle pp. 433-443); d'ora in poi, GOZZANO 2017.

ne, *Un voto alla Dea Tharata-Ku-Wha* e *Guerra di spetri*. Riporto di seguito la lista dei titoli e delle relative prime comparse a stampa:

- La passeggiata* («Il Venerdì della Contessa», 5 dicembre 1903)
I benefici di Zaratustra («Il Piemonte», 19 febbraio 1905)
Novella romantica («La Nuova Lettura», I, 4, 15 giugno-1 luglio 1905)
La novella bianca («La Gazzetta del Popolo della Domenica», 11 novembre 1906)
- L'altare del passato* («La Lettura», gennaio 1911)
Il giorno livido («Il Momento», 23 febbraio 1911)
Un sogno («L'Illustrazione Italiana», 26 marzo 1911)
La sfida («La Riviera Ligure», agosto 1911)
La dolce stagione («Il Tirso», 27 agosto 1911)
Le giuste nozze di Serafino («La Riviera Ligure», aprile 1912)
L'anima dello stromento («La Donna», 20 dicembre 1912)
Il martire vendicato («La Stampa», 22 dicembre 1913)
Un voto alla dea Tharata-Ku-Wha («La Stampa», 30 gennaio 1914)
Sull'oceano di brace («La Stampa», 16 febbraio 1914)
La vera maschera («La Grande Illustrazione», maggio 1914)
Guerra di spetri («Aprutium», dicembre 1914)
Pamela-Films («La Stampa», 21 febbraio 1915)
Il bel segugio («La Stampa», 4 marzo 1915)
I sandali della diva («L'Illustrazione Italiana», 28 marzo 1915)
Il giusto guiderdone («La Stampa», 9 aprile 1915)
Le gemelle («La Stampa», 30 aprile 1915)
L'ultima traccia («La Stampa», 3 giugno 1915)
Melisenda («La Stampa», 23 giugno 1915)
La scelta migliore («La Stampa», 14 giugno 1915)
Garibaldina («La Donna», 5 agosto 1915)
L'incatenata («La Stampa», 13 agosto 1915)
Gli occhi dell'anima («La Stampa», 23 dicembre 1915)
Alcina («L'Illustrazione Italiana», 26 dicembre 1915)
Il cuore d'argilla («La Stampa», 7 gennaio 1916)
L'eredità del volontario («La Stampa», 21 gennaio 1916)
L'ombra della felicità («La Stampa», 13 febbraio 1916)

A questi vanno aggiunti altri cinque titoli di cui è incerta la prima pubblicazione, tutti però databili intorno al 1915 o 1916: *Il riflesso delle cesoie*, *Un addio*, *Madre d'oltre Alpe*, *Lo stesso gorgo*, *L'onestà superstita*.¹⁰

Stabilito ora il *corpus*, si tratta di definire le differenti tipologie di menzogna che in esso si possono riconoscere. Innanzitutto, quelle in rapporto al narratore o al narrato: menzogne, quindi, da un lato extradiegetiche (cui corrispondono, sostanzialmente, quelle enunciate dal narratore), dall'altro intradiegetiche (cioè esperite, agite dai personaggi delle novelle). Secondo uno spoglio di cui fornirò a seguire i dettagli, il numero di novelle in cui sono presenti menzogne, extradiegetiche o intradiegetiche che siano, è di 24: un numero consistente, visto che rappresenta per l'esattezza i due terzi del totale, e che tenderebbe a confermare il fatto che la menzogna, nella poetica complessiva di Gozzano, ha un'importanza considerevole. Inoltre, tanto al primo tipo (extradiegetico) quanto al secondo (intradiegetico) afferiscono 18 novelle.¹¹ Di seguito una tabella riassuntiva:

Extradiegetiche	Intradiegetiche
<i>I benefizi di Zaratustra</i> (1905)	<i>I benefizi di Zaratustra</i> (1905)
<i>L'altare del passato</i> (1911)	<i>L'altare del passato</i> (1911)
<i>Il giorno livido</i> (1911)	<i>Il giorno livido</i> (1911)
<i>La sfida</i> (1911)	<i>La sfida</i> (1911)
<i>Un sogno</i> (1911)	<i>La dolce stagione</i> (1911)
<i>Le giuste nozze di Serafino</i> (1912)	<i>Le giuste nozze di Serafino</i> (1912)
<i>Il martire vendicato</i> (1913)	<i>Il martire vendicato</i> (1913)
<i>Un voto alla dea Tharata-Ku-Wha</i> (1914)	<i>Guerra di spetri</i> (1914)
<i>Sull'oceano di braccie</i> (1914)	<i>I sandali della diva</i> (1915)
<i>La vera maschera</i> (1914)	<i>Il giusto guiderdone</i> (1915)
<i>Guerra di spetri</i> (1914)	<i>L'ultima traccia</i> (1915)
<i>I sandali della diva</i> (1915)	<i>Melisenda</i> (1915)

¹⁰ La lista, conforme alle date fornite da Giuliana Nuvoli e Franco Contorbia, si trova in GOZZANO, *Tutti i racconti*, cit., pp. 441-442. Non mi sento di condividere l'opinione, già della Nuvoli, secondo cui «*Un addio* può ben collocarsi tra la fine del '15 e l'inizio del '16, poiché per contenuto precede il racconto *L'eredità del volontario* (pubblicato nel gennaio 1916)» (ivi, p. 443) per semplici ragioni di prudenza filologica.

¹¹ Naturalmente le due tipologie sono passibili di sovrapposizioni nel caso in cui in una novella si contino sia una menzogna intradiegetica che una extradiegetica, per cui la somma non costituisce il totale.

<p><i>Melisenda</i> (1915) <i>L'ultima traccia</i> (1915) <i>Garibaldina</i> (1915) <i>Gli occhi dell'anima</i> (1915) <i>Alcina</i> (1915) <i>Madre d'oltre Alpe</i> (1915-1916 ca.)</p>	<p><i>Gli occhi dell'anima</i> (1915) <i>L'eredità del volontario</i> (1916) <i>L'ombra della felicità</i> (1916) <i>Un addio</i> (1915-1916 ca.) <i>Madre d'oltre Alpe</i> (1915-1916 ca.) <i>Lo stesso gorgo</i> (1915-1916 ca.)</p>
<p>Totale extradiegetiche: 18</p>	<p>Totale intradiegetiche: 18</p>

Ma è necessario scendere nel dettaglio.¹² Per quanto riguarda le novelle che presentano una menzogna extradiegetica, esse si dividono in due gruppi in base a due differenti modalità di falsificazione che il narratore gozzaniano mette in atto. Da un lato ci sono quelle menzognere in quanto spacciate per racconti autobiografici (naturalmente falsi, o quantomeno romanzati), e sono 12: un terzo del totale.¹³ È un dato significativo se si tiene conto di quanto detto sopra: biografia e menzogna si mescolano inestricabilmente nella poetica di Gozzano, tanto in poesia quanto in prosa. L'altro gruppo, che si sovrappone in alcuni casi al primo, è invece composto dalle novelle in cui il narratore interviene in modo da "forzare" l'andamento della diegesi: in cui, cioè, il narratore (o chi per lui) si inserisce con un commento che esplicita l'arbitrarietà dell'invenzione letteraria, mette in luce la falsità di ciò che è "racconto", ironizza sul carattere esemplare (in senso morale di *exemplum*) della narrazione in quanto tale, e così via. Sono questi i casi di 9 novelle: *La sfida* e *Le giuste nozze di Serafino*, accomunati da un finale simile, nel quale tutto il contenuto della novella viene ricondotto a un modello oleografico e stereotipato¹⁴ (procedimento d'altronde tipico del Gozzano poeta, da *La si-*

¹² A seguire, le citazioni dai racconti sono tratte da GOZZANO 1983; da GOZZANO 2017 per quanto riguarda invece i tre racconti non compresi nella silloge nuvoliana, vale a dire *Guerra di spetri*, *La dolce stagione*, *Un voto alla dea Tharata-Ku-Wha*.

¹³ Si tratta di tutte le novelle in cui protagonista è l'io narrante, vale a dire *I benefizi di Zaratustra*, *L'altare del passato*, *Il giorno livido*, *Un sogno*, *Il martire vendicato*, *Un voto alla Dea Tharata-Ku-Wha*, *Sull'oceano di brace*, *La vera maschera*, *Guerra di spetri*, *I sandali della diva*, *Garibaldina*, *Alcina*.

¹⁴ *La sfida*: «La vita è romantica qualche volta. Sei mesi dopo i due si sposarono. Si sposarono veramente, onestamente, come capita nella conclusione delle novelle non più di moda» (p. 81); *Le giuste nozze di Serafino*: «La vita è onesta, qualche volta. I due si sposarono. Fecero

gnorina Felicita a Paolo e Virginia), cui si aggiungono, sulla stessa falsariga ma con differenti strategie, *Il martire vendicato*, *Sull'oceano di brace*, *I sandali della diva*, *L'ultima traccia*, *Melisenda*, *Gli occhi dell'anima* e *Madre d'oltre Alpe*.¹⁵ Non è raro imbattersi infatti in brevi battute o sentenze che ricordano l'adagio, tutto gozzaniano, della vita che imita la letteratura.¹⁶

Tra le novelle che presentano menzogne intradiegetiche troviamo, come abbiamo visto, 18 attestazioni. Si tratta di testi prevalentemente caratterizzati dalla presenza di un personaggio che pronuncia una bugia. A questa categoria appartengono 13 novelle:¹⁷ un dato consistente (oltre i due terzi), da in-

un lungo viaggio di nozze, deliziandosi di tutte le poetiche consuetudini: vollero provare la vertigine della Torre Pendente, l'incanto di Capri, sfamare i piccioni a Venezia» (p. 92).

¹⁵ *Il martire vendicato*: «L'illusione cominciava a prendermi. Il quadretto era oleografico, ma pensavo che era vero» (p. 111); e ancora: «Il dottore [...] si era fatto serio, quasi triste. – È strano, anch'io nella vita ho notato questo: che presto o tardi il male si sconta. Qualche volta si sarebbe quasi indotti a credere che un equilibrio, che una morale presieda e vendichi i nostri piccoli casi, si sarebbe quasi indotti a credere che il Bene e il Male siano due valori autentici, esistano veramente...» (p. 114); *Sull'oceano di brace*: «Un amore... Come quest'avventura con questa protagonista e con questo scenario m'avrebbe esaltato a vent'anni! Oggi mi sembra un capitolo mediocre d'un romanzo un poco oleografico...» (p. 122); *I sandali della diva*: «E per donne di tal fatta i nostri papà tradivano le nostre mamme, per donne di tal fatta si leggeva nei drammi e nei romanzi di Sardou e di Dumas come il marchese Gastone sperperasse le sostanze del padre, facesse morire di dolore la canuta sua madre, tradisse il puro affetto di Madamigella Sidonia e finisse col farsi saltar la cervella...» (p. 151); *L'ultima traccia*: «Sergio, stanco o rinsavito, aveva pensato di lasciare l'etèra quasi più che quarantenne; e questa aveva chiusa l'istoria con un incruentissimo colpo di pistola: precisamente come nei romanzi non più di moda» (p. 183); *Melisenda*: «Io dovrei essere un Giaufredo morente e non lo sono, dovrei essere innamorato di voi e voi di me, e non lo siamo. Fulvio avrebbe dovuto amarvi e voi amar lui, crimosamente: e non vi amate. Ed io in questo distacco dovrei morire, voi salire il monte Carmelo e mio fratello partire per la Terra Santa. Ora nessuno di noi ha queste intenzioni» (p. 197); *Gli occhi dell'anima*: «Erano i fidanzati classici: lei diciottenne, lui poco più che ventenne. Paolo e Virginia in abiti moderni» (p. 223); *Madre d'oltre Alpe*: «L'episodio che narro si è chiuso l'altro giorno con un distacco senza addio, ma s'è iniziato due mesi or sono in una notte di tempesta apocalittica, come si conviene al preludio d'un melodramma» (p. 301), e ancora: «– È giusto. È giusto essere frodati, quando si è gonzi, provinciali come noi! Il mondo ci rende decrepite le bellezze che ci prende giovinette; ma sono confezionate e ricostruite e suggellate dallo stile di fuori. E noi, provinciali, si beve all'inganno. Precisamente come per certe merci nostrane che vanno e ritornano con il bollo d'oltr'alpe» (p. 309).

¹⁶ A tal proposito è immancabile il richiamo a SANGUINETI Edoardo, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Einaudi, Torino 1966, pp. 27-38.

¹⁷ *I benefizi di Zaratustra* presenta un caso ambiguo per questa tipologia, che riporto, anche se ai fini del conteggio complessivo il risultato non cambia, visto che essa presenta un altro pas-

so in cui è contenuta una menzogna intradiegetica (riportato nella nota successiva): «Cosa, poi, ostacolava più di tutto la mia indagine nel laberinto di quel cervello era la simulazione continua. Non la simulazione nel senso comune, basso, della parola, ma la poca sincerità dell'espressione. Egli aveva nel parlare, per es., qualche cosa di istrionico, una virtuosità continua alla quale non veniva mai meno: – Ah! Tu non puoi, non vuoi capire – mi spiegava. – Bisogna che le nostre parole, i nostri gesti, tutto, in noi, sia governato da un senso estetico e a quello posporre ogni cosa [...]. Un uomo superiore deve governarsi con la chiaroveggenza continua di se medesimo. – Di modo che tu togli alla esistenza ogni sincerità, alla gioventù ogni spensieratezza, tu riduci il mondo ad una ribalta e te stesso ad un esertissimo commediante? – Forse» (pp. 13-14); *L'altare del passato*: «La mia fantasia s'accendeva. In cucina si tormentava per ore ed ore la servitù. – Mini, che cosa c'è là dentro? – I prigionieri del '48! – e sorrideva. – Non è vero! – I selvaggi del Malabaar – e sorrideva [...]. La cuoca interveniva. – Da bravi, signorini! Si quietino e glie lo dirò io, in segreto [...]. Il signor conte ha là dentro una gran bestia, portata dall'India, tanti anni fa... E Mini solo la può vedere e va a trovarla due volte per settimana... Noi si ascoltava, poco persuasi» (p. 49); *Il giorno livido*: «Mento per offendere l'anima candida di quell'amico ingenuo. Egli non parla più. Ha in viso una tristezza che gli durerà tutto il giorno. Ed è questo che desideravo» (p. 57); *La sfida*: «Lorenzo Albani doveva lottare per trovare le parole aspre. – Insomma, il telegramma è mio, mia la provocazione e vengo a rendermi conto del silenzio inesplicabile di vostro marito e mi trovo nella necessità di chiedergli... – ...una riparazione con le armi. Avete perfettamente ragione. Ma c'è un guaio. Io sono vedova da un anno e Iacopo Fulvi sono io» (p. 81); *Le giuste nozze di Serafino*: «Non era lei! Non era Anna Marengo, la bellezza gemella di Lyda Borelli! Cioè, Anna Marengo era costei, questa nanerottola rossa, rossa come una volpe, come uno scoiattolo! E aveva avuto il coraggio di proclamarsi bionda! Ma quella era sostituzione dolosa, una frode d'identità!» (p. 90); *Il martire vendicato*: «Il Mistero ebbe principio [...]. Venivo trascinato contro l'albero del supplizio. – Gli sia tolta la camicia! – No! No! Avevi giurato di no! [...] Bugiarda! Spergiura!» (p. 106); e ancora: «Vere erano soprattutto le due egiziane [...] – Infatti una è nativa di Sorrento, l'altra è una marsigliese puro sangue... – ...? – Povero amico, ma tutto qui è chincaglieria fabbricata in Europa ed esposta all'esotismo nostalgico e allo *snob* internazionale. L'Egitto non è mai esistito. Quando questi scimuniti se ne saranno andati, pregheremo le due signore di togliersi la parrucca di stoppa azzurra, di farci grazia della danza dello sciacallo Anubi, dello scarabeo Tacki e delle altre citrullerie; la francese sa delle canzonette in *argot* deliziosissime, l'italiana conosce tutte le cose di Salvatore Di Giacomo...» (pp. 111-112); *Guerra di spetri*: «La signora non è parigina, veramente; è marsigliese; ma, come tutti i marsigliesi, sente la necessità d'esser nata a Parigi [...]. Principe, dice lui: ma è semplicemente figlio d'un mercante di grani, di Odessa» (p. 208); *Il giusto guiderdone*: «Non sono mai stata ammalata. [...] – Ma la radioscopia dell'anno scorso! – Appunto. È un modello unico, la fotografia di un torace consunto, forse truccato, esibito a tutti i gonzi di passaggio, per farli allibire di spavento e passare l'inverno tra questi rivenditori di minestre al guajacolo! [...] C'è di più. Sono stata al laboratorio del chimico Fulgenzi: ho fatto esaminare le fiale prodigiose. Acqua pura, nemmeno distillata!» (pp. 166-167); *L'ultima traccia*: «Niente paura! È Pasquita: un pappagallo che mi ha regalato il conte Soranzi, l'anno scorso [...] – [...] potresti giurarmi che veramente ti è stato donato dal conte Soranzi? Sergio taceva, sorridendo. – No, vero? Perché non vuoi giurare il falso. E la verità te la dico io. Quel volatile mostruoso e ributtante t'è stato regalato due anni or sono da quella donna, reduce dai suoi trionfi,

interpretare indubbiamente come motivato dal genere letterario di riferimento (la bugia intradiegetica è un *topos* della narrativa breve); ma, alla luce delle considerazioni che stiamo qui facendo emergere, anche come una precisa scelta paradigmatica.

Tra le menzogne intradiegetiche gozzaniane vi è infine un tipo ricorrente che richiama subito alla mente alcuni celebri passi della produzione lirica del torinese: parliamo della mistificazione operata dal trucco, dal *maquillage* che trasfigura i volti (prevalentemente femminili, ma non solo) e li fa apparire più giovani, attraenti, sani di quanto non siano in realtà. Nel nostro *corpus* di racconti, i «denti finti» e i «capelli tinti» dell'«orrida vecchiezza» dei *Colloqui*, il «belletto / e il cosmetico» di *Cocotte*, ricorrono in ben 10 occasioni,¹⁸

dalle sue esibizioni americane...» (pp. 186, 188); *Melisenda*: «Innocentissimi! – risposero i due, ad una volta. E dalla loro stessa voce, e dallo sguardo indefinibile Tito capì che suo fratello e l'attrice non potevano essere più colpevoli» (p. 197); *Gli occhi dell'anima*: «la madre mentiva e sorrideva, come soltanto sanno sorridere e mentire le madri» (p. 227); *L'ombra della felicità*: «Povero Soranzi, lei calcola sulle mie confidenze d'allora. A lei, come a tutti, ho sempre confessato... sette anni di meno!» (p. 276); *Un addio*: «Dopo pranzo [...] Tito si volse d'improvviso e sorprese un incrociarsi di sguardi tra la zia e lo zio, come s'impone di tacere o di parlare [...]. Fu rattristato di quella doppiezza che risuscitava tutti gli episodi dimenticati della loro falsità abituale» (p. 297).

¹⁸ *I benefizi di Zaratustra*: «– Costei è veramente un'intellettuale [...]. – Un'intellettuale certo; ed ha anche cinquantadue anni. – Eh!? – Denti finti. – ! – Capelli tinti. – ! – Ma capirai: è milionaria...» (pp. 17-18); *La dolce stagione*: «E a quel pensiero gli occhi di Giacomo s'inumidirono finalmente di due lacrime che sgorgarono lente, solcarono le maschie gote quarantacinquenni, s'arrestarono sui rudi baffi tinti...» (p. 126), e ancora: «e vide lui, il bel giovane, il promesso sposo della sua primavera, quasi calvo, la fronte, le gote terribilmente logore, i baffi anneriti dall'inganno del veleno... – Siamo vecchi, mio povero Giacomo!» (p. 133); *Guerra di spetri*: «Sul volto, dove il teschio traspare, fanno uno strano contrasto i colori vivi della giovinezza; il biondo acceso dei capelli fitti, tagliati a spazzola, l'azzurro degli occhi sotto l'arco nero, puro dei sopraccigli, il rosso vivo delle labbra, dal sorriso largo, sui denti splendidi, il rosso degli zigomi: due chiazze di belletto date al teschio di Yorick da un attore macabro...» (pp. 207-208); *I sandali della diva*: «Là Palmira Zacchi trascorreva la sua vedovanza [...] quella donna alta e possente [...], con sotto il mento (sono mie impressioni d'allora) una pelle che tremava nel parlare come quella delle testuggini; e ricordo nitidamente [...] quel sorriso che le increspava il volto di rughe e le scopriva i denti troppo belli...» (pp. 151-152); *Gli occhi dell'anima*: «– Ma non t'agitare! Ebbene, sì, ti spiegherò. No, non è stato morbillo; ti confesso tutto: è stata una forma – ma lievissima, delle più lievi – di vaiuolo, ma nemmeno vaiuolo, non lo chiamano nemmeno così [...], ed è per scongiurare ogni anche minimo segno che ti si applica questa maschera carnevalesca [...]. Lo specchio? Ah no! non sia mai! – e la madre ebbe la forza di fingere la celia perfetta» (p. 227); *L'eredità del volontario*: «Tito [...] girò intorno alla chiesa, verso la parrocchia, cercando la nuca bruna e ricciuta della

quasi sempre con il medesimo valore: simboli di morte e di decadenza fisica, ma anche oggetti di tenera pietà, spie grottesche dell'affanno umano in lotta con l'ineluttabile. Peraltro, se si guarda alle date, è significativo notare come la quasi totalità di queste occorrenze (8) risalgano al triennio 1914-1916: *Guerra di spetri*, *I sandali della diva*, *Gli occhi dell'anima*, *L'eredità del volontario*, *L'ombra della felicità*, *Un addio*, *Madre d'oltre Alpe* e *Lo stesso gorgo*. Gli altri due, *I benefizi di Zaratustra* e *La dolce stagione*, sono rispettivamente del 1905 e del 1911, vale a dire all'altezza della stesura e pubblicazione de *La via del rifugio* e de *I colloqui*. L'ossessione per la decadenza fisica, dunque, ritorna e si rafforza nella produzione di Guido durante gli ultimissimi anni di vita, funestati dalla tisi: e rivediamo intrecciate vita e opera in maniera ancor più evidente e significativa di quanto non si possa fare se si guarda soltanto, ad esempio, alle novelle in cui più esplicitamente è tirata in ballo la malattia, come *Guerra di spetri* o *Il giusto guiderdone*.

Come si vede, un esame dei motivi gozzaniani e dei *topoi* gozzaniani potrebbe essere ulteriormente esteso approfondendo le innumerevoli corrispondenze che intercorrono tra prose e liriche, includendo anche le prose di taglio più giornalistico e i racconti, fantastici e per l'infanzia, esclusi dalla silloge nuvoliana. In questo caso ci si è limitati alle menzogne: allargando il campo si renderebbero più espliciti gli intricati legami semantici tra quelli che tradi-

sua amica d'infanzia. Una figura biondissima gli venne incontro per la via opposta. – Tito! Tito Vinadio! – Fu lei ad abbracciarlo [...]. – [...] Non guardarmi i capelli. Sono un orrore. Non li tingo più da qualche mese. E tra rossi e neri ne vedrai anche qualcuno bianco» (p. 264); *L'ombra della felicità*: «– Gli anni non contano – protestò Claudio – se non fosse questa canizie precoce... – Precoce? Ero canuta a venticinque anni! Mi sono tinta sempre, fino a tre anni or sono... Ebbe un sogghigno crudele che le si fissò sulle labbra, fino alla fine» (p. 277); *Un addio*: «Interessante invece, unica nel suo genere era la zia [...]. Doveva essere stata bella a vent'anni, ma il carattere atroce, e la febbre pecuniaria l'avevano corrosa, ingiallita come un veleno [...]. Aveva la bocca senza labbra, le iridi grandi azzurre sul giallo atrabiliare dell'occhio; e le chiome superstiti, sorrette a raggera su un cuscinetto di stoffa, erano tinte economicamente con la fuliggine» (p. 292); *Madre d'oltre Alpe*: «il volto alla luce tremula delle candele sembrava quello d'una bimba; gli occhi neri fatti più neri tra i capelli imbonditi [...]. Ad un tratto balenò tra le ciglia nerissime il bianco degli occhi» (p. 305); *Lo stesso gorgo*: «La signora Renza Santeri, la giovane vedova [...] dimostrava – consentivano anche le amiche – venti anni al mattino e venti anni alla sera» (p. 310), e ancora: «S'alzò [...], passò nella sua camera, s'abbigliò con la meravigliosa prontezza che hanno talvolta le signore più eleganti, non dimenticò (singolarità istintive delle consuetudini mondane, dissonanze della psiche umana anche nei dolori più sacri) non dimenticò di cancellare con le creme e col batuffolo della cipria ogni traccia di lacrime. Quando riapparve, pochi minuti dopo, già in cappello e guanti, era bellissima, ventenne» (p. 315).

zionalmente sono stati considerati i temi cari al poeta, i rapporti con la sua biografia, gli elementi della sua poetica. E si renderebbe forse davvero giustizia a quell'ultimo verso di *L'ultima rinuncia*, accorato, con cui si conclude tutta *La via del rifugio* e che è come un manifesto dell'opera di Guido Gozzano: «ma lasciatemi sognare!».

Bibliografia

- BENEVENTO Aurelio, *Capitoli gozzaniani*, Edizioni Otto/Novecento, Azzate 1991.
- CONTORBIA Franco, *Un inedito di Gozzano: "Guerra di spetri"*, in «Il lettore di provincia», I, 3 (1970), pp. 18-24.
- DERIENZO Giorgio, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, Rizzoli, Milano 1983.
- GOZZANO Guido, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, a cura di G. De Rienzo, Centro Studi Piemontesi, Torino 1971.
- GOZZANO Guido, *I sandali della diva. Tutte le novelle*, a cura di G. Nuvoli, Serra e Riva, Milano 1983.
- GOZZANO Guido, *Tutti i racconti*, a cura di F. Di Biagi, Avagliano, Roma 2017.
- GUGLIELMINETTI Marziano, *La «scuola dell'ironia». Gozzano e i vicini*, Olschki, Firenze 1984.
- MIÉCAZE-AH KONG Catherine, *Guido Gozzano narrateur. Étude des nouvelles*, Presses universitaires de Caen, Caen 2016.
- RAFFO Silvio, *Lady Medusa: vita, poesia e amori di Amalia Guglielminetti*, a cura di G. Bianchi, Bietti, Milano 2012.
- SANGUINETI Edoardo, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Einaudi, Torino 1966.
- STÄUBLE Antonio, *Sincerità e artificio in Gozzano*, Longo, Ravenna 1972.

SEZIONE 1: LETTERATURA
Itinerari geo-letterari

EDOARDO CAMASSA

Un caso di menzogna geografica nella *Chartreuse de Parme*¹

A mio padre

Abstract

In this paper I will focus on a page taken from Stendhal's *Chartreuse de Parme* and placed at the beginning of chapter XVIII. Here, Fabrice can recognize every single top of the Alps from governor Fabio Conti's great tower in Parma. While discussing this geographic lie, that for many reasons can't be considered as a mistake, I will try to answer some questions. First of all, to which sources Stendhal refers to produce his deception? Then, why Stendhal sets his *Chartreuse* precisely in the city of Parma? Finally, what is the symbolic meaning of the Alps' sight in the romance?

In questo lavoro mi soffermerò su una pagina tratta dalla *Chartreuse de Parme* di Stendhal e posta all'inizio del capitolo XVIII. Qui, Fabrice riesce a distinguere nitidamente tutte le cime delle Alpi dal torrione parmense del governatore. Nel discutere questa menzogna geografica, che per varie ragioni non può essere considerata un errore, cercherò di rispondere ad alcune domande. Innanzitutto, quali sono le fonti cui Stendhal si appoggia per dar vita alla sua mistificazione? Quindi, perché Stendhal ha scelto di ambientare la *Chartreuse* proprio nella città di Parma? Infine, cosa significa a livello simbolico la visione delle Alpi nel romanzo?

Il tema che affronto impone qualche precisazione preliminare. Mi servo del termine *menzogna* nel significato stabilito da James E. Mahon. Secondo il filosofo, mentire vuol dire 'formulare un'affermazione che si ritiene falsa, al fine di indurre chi l'ascolta a crederla vera (o perlomeno a pensare che chi l'ha proferita la consideri tale)'. Da cui segue che la menzogna è un 'atto linguistico compiuto con l'intenzione esplicita di ingannare'.² In queste pa-

¹ Vorrei ringraziare, per i loro consigli, Simone Bacchelli, Stefano Brugnolo, Giuseppe Carra, Hélène de Jaquetot e Simona Micali. Un grazie va poi a Nicola De Nisco, che mi ha generosamente donato un suo ricordo – la visione da Collecchio della striscia formata dalle Alpi –, permettendomi così di precisare meglio alcuni punti.

² Cfr. MAHON James E., *Two Definitions of Lying*, in «International Journal of Applied Philosophy», XXII, 2 (2008), pp. 211-230. In linea generale, sull'argomento, si vedano almeno

gine mi occuperò appunto di un *inganno verbale* e lo farò con riguardo a un romanzo che può essere definito *realistico*, in cui pertanto la deformazione della veridicità balza subito agli occhi. Più nel dettaglio, esaminerò un caso di menzogna geografica – di «geografia inventata»³ che si trova quasi all'inizio del capitolo XVIII della *Chartreuse de Parme* (1839).

Mi riferisco a una scena notissima. Fabrice del Dongo viene arrestato e condotto al palazzo del governatore Fabio Conti; si tratta di un palazzo abbastanza alto – collocato a centottanta piedi dal suolo, quindi a circa cinquanta-cinque metri – e dalle sue finestre Fabrice riesce incredibilmente a riconoscere ognuna delle vette alpine. Osservo sin da ora che il passo a cui alludo non può essere considerato una semplice svista, un *errore*: le alterazioni geografiche rinvenibili nella *Chartreuse* sono infatti tante e tali da impedirci di catalogarle come *involontarie*. A conferma di ciò basterà ricordare come poco più avanti, nello stesso capitolo del romanzo, Stendhal menziona un edificio che non si trova né si è mai trovato in quel di Parma: la Torre Farnese in cui Fabrice verrà imprigionato – e da cui potrà ancora distinguere le varie cime delle Alpi –,⁴ Torre in realtà sorta nel 1540 per volere di Paolo III nei pressi di Bettola (oggi comune della provincia di Piacenza), incendiata durante la congiura ordita da alcuni nobili piacentini contro Pier Luigi Farnese nel 1547 e infine ricostruita nel 1562 su ordine di Ottavio Farnese. Se scelgo in questa occasione di limitarmi a considerare la menzogna geografi-

DERRIDA Jacques, *Breve storia della menzogna. Prolegomeni*, trad. it. di M. Bertolini, Castelvocchi, Roma 2006 e D'AGOSTINI Franca, *Menzogna*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

³ ROMAGNOLI Sergio, *I paesaggi della Chartreuse*, in M. Colesanti *et al.* (a cura di), *Stendhal, Roma, l'Italia*, Atti del Congresso Internazionale (Roma, 7-10 novembre 1983), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1985, p. 379.

⁴ Proust ha giustamente osservato che le prigioni (e i rifugi) non sono per forza di cose in Stendhal sgradevoli, ma anzi spesso si estendono felicemente in altezza e suscitano in chi vi si trova un senso di elevazione morale: Cfr. PROUST Marcel, *La Prisonnière* (1923), in *À la recherche du temps perdu*, a cura di J-Y. Tadié et al., t. III, Gallimard, Paris 1988, p. 879. In un celebre saggio sulla pseudonimia in Stendhal, e in definitiva sul suo desiderio voyeuristico di vedere senza essere visto (se non altro per com'è realmente), Starobinski ha recuperato questa intuizione proustiana per rimarcare che nell'opera del nostro autore è possibile isolare una situazione archetipica. Si pensi, oltre che a Fabrice nella Torre Farnese e Julien nel *donjon* di Besançon, a Hélène Campireale nel chiostro e Lamiel dagli Hautemare: «A questi splendidi prigionieri basta un lungo sguardo per dominare il mondo» (STAROBINSKI Jean, *Stendhal pseudonimo* [1951], in *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, trad. it. di G. Guglielmi, Einaudi, Torino 1975, p. 168).

ca che consiste nella visione netta e precisa delle Alpi dal palazzo del governatore è allora soltanto perché mi pare particolarmente esemplare e significativa.

Dopo queste premesse, converrà analizzare più da vicino la pagina in cui Stendhal dà vita alla nostra menzogna geografica. Eccola:

le jour de son emprisonnement, Fabrice fut conduit d'abord au *palais du gouverneur* : c'est un joli petit bâtiment construit dans le siècle dernier sur les dessins de Vanvitelli, qui le plaça à cent quatre-vingts pieds de haut, sur la plate-forme de l'immense tour ronde. Des fenêtres de ce petit palais, isolé sur le dos de l'énorme tour comme la bosse d'un chameau, Fabrice découvrait la campagne et les Alpes fort au loin ; il suivait de l'œil, au pied de la citadelle, le cours de la Parma, sorte de torrent, qui, tournant à droite à quatre lieues de la ville, va se jeter dans le Pô. Par-delà la rive gauche de ce fleuve, qui formait comme une suite d'immenses taches blanches au milieu des campagnes verdoyantes, son œil ravi apercevait distinctement chacun des sommets de l'immense mur que les Alpes forment au nord de l'Italie. Ces sommets, toujours couverts de neige, même au mois d'août où l'on était alors, donnent comme une sorte de fraîcheur par souvenir au milieu de ces campagnes brûlantes ; l'œil en peut suivre les moindres détails, et pourtant ils sont à plus de trente lieues de la citadelle de Parme.⁵

Come si nota, in questo passo il narratore (che sappiamo essere nel romanzo eterodiegetico) tende ad adottare un punto di vista interno e a esprimere in una sorta di affresco il panorama che si presenta a Fabrice. Che questo panorama evochi un senso di enormità, di immensità e in definitiva di sconfinatezza mi sembra cosa evidente e confermata tra l'altro da una spia linguistica su cui tornerò tra poco. Meno evidenti sono i tratti caratteristici di questa sconfinatezza. Per provare a illustrarli, è utile istituire un confronto tra la pagina di Stendhal e il testo poetico che dello sterminato ha fornito la raffigurazione più celebre: mi riferisco a *L'infinito*, composto circa vent'anni prima dell'uscita della *Chartreuse* e pubblicato per la prima volta sul «Nuovo Raccoglitore» nel dicembre 1825. Si tenga presente che con questo raffronto non voglio affatto suggerire che l'idillio di Leopardi costituisce una delle fonti del romanzo di Stendhal, ciò di cui a dire il vero dubito. A muovermi è infatti un intento comparatistico.

⁵ STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, in *Œuvres romanesques complètes*, a cura di Y. Ansel et al., t. III, Gallimard, Paris 2014, pp. 417-418.

Ad accomunare la nostra pagina della *Chartreuse* a *L'infinito*, dicevo, è il motivo dello *sterminato*. A ciò rimandano in Stendhal soprattutto il ricorrere per ben tre volte dell'aggettivo *immense* (due al singolare e una al plurale), in Leopardi piuttosto l'impiego degli aggettivi «interminato» (al plurale) e «infinito», oltre al sostantivo «immensità». Sebbene a un primo esame possano apparire somiglianti, il passo della *Chartreuse* e *L'infinito* presentano delle sostanziali differenze: mentre in Leopardi l'immensità è un prodotto dell'*immaginazione*, in quanto un *ostacolo* impedisce di scorgere un *orizzonte* potenzialmente *sconfinato*, e la fantasia produce nell'io poetante uno *smarrimento* che al contempo *spaventa e appaga*, in Stendhal quella stessa immensità viene *realmente vista* da Fabrice dall'alto, *verticalmente, a occhio nudo* (nel testo citato si contano in effetti tre occorrenze del sostantivo *œil*), e la visione non può procurare altro che una piacevole sensazione di *freschezza*.

Il panorama che si offre allo sguardo di Fabrice è insomma dipinto, nella *Chartreuse*, come *reale e veritiero* («Fabrice découvrait», «il suivait de l'œil», «son œil ravi apercevait distinctement»). Mi sembrano pertanto prive di fondamento le ipotesi di studiosi come Perry, secondo cui «il paesaggio che si presenta ai suoi occhi» – dove «suoi» si riferisce naturalmente a Fabrice – «ha solo un collegamento marginale con la realtà; è costruito quasi integralmente dalla vista interiore della memoria, poiché da Parma non si possono scorgere 'distintamente tutte le cime dell'immenso muro che formano le Alpi a nord dell'Italia'». ⁶ Ed è lo stesso testo, prosegue Perry (frintendendo a mio avviso l'espressione «par souvenir», la quale si iscrive in una considerazione narrativa che trascende Fabrice per investire la collettività), a suggerire «la condizione tutta immaginaria di questa visione». ⁷ Niente affatto: Fabrice *vede*, non *immagina*; e *vede realmente*, coi propri occhi materiali, non *vagheggia* con gli occhi della mente. L'alterazione della veridicità, quella per cui nel romanzo viene data per possibile la vista di uno scenario implausibile, è quindi una strategia impiegata consapevolmente da Stendhal, non il parto allucinatorio di Fabrice, angustiato e desideroso di evadere almeno col pensiero (quasi fosse un precursore di Belluca, protagonista di una famosa novella di Pirandel-

⁶ PERRY Catherine, *Paysages du souvenir et du rêve dans la chasse au bonheur chez Stendhal*, in «Nineteenth-Century French Studies», XXVI, 3-4 (1998), pp. 277-278 [trad. mia].

⁷ Ivi, p. 278 [trad. mia].

lo). Ciò che voglio dire, in definitiva, è questo: se proprio vogliamo parlare di *immaginazione* e di *fantasticherie* nella *Chartreuse*, non attribuiamole alla funzione personaggio, bensì alla voce del *narratore*, *inaffidabile* e quasi *bugiardo*. Lo suggeriva già Lavagetto: «bisognerà guardarsi dal credere a Stendhal». ⁸ E Bo rincarava: «In quel suo scrivere nudo, secco, [Stendhal] non ha dimenticato di seminare trappole, insidie, allusioni». ⁹

Comunque stiano le cose, alle congetture di studiosi come Perry bisogna riconoscere almeno un merito: quello di aver messo l'accento sul fatto che i passi della *Chartreuse* in cui Fabrice riconosce ogni singola cima delle Alpi lontane sono il frutto di una manipolazione del vero. In effetti, dalla città di Parma (pressoché sul livello del mare) le Alpi non si distinguono chiaramente – neppure da un'altezza di cinquanta metri. ¹⁰ Va pur detto che la critica stendhaliana lo aveva notato già da un pezzo. Ricordo solo due esempi che mi paiono particolarmente importanti. Bédarida non si è lasciato sfuggire l'occasione di ironizzare sulla nostra menzogna geografica e ha fra l'altro supposto che per darle forma Stendhal si sia in parte ispirato a *Le mie prigioni* (1832) di Pellico:

Parma non è forse a una certa distanza da questa catena montuosa? Per scorgere così nettamente, persino dalla torre più alta della città, 'quelle cime, sempre coperte di neve – anche allora, ed era il mese di agosto', bisognava che il personaggio avesse una vista particolarmente acuta o che il cielo della valle padana fosse in quell'estate di una limpidezza eccezionale! La prigionia di Fabrice ricorda per più aspetti Castel Sant'Angelo; ma questa peculiarità non evoca piuttosto i Piombi di Venezia dai quali, a dire di Chateaubriand, Pellico poteva realmente scorgere la corona così mirabilmente ritagliata delle Alpi del Tirolo e del Friuli? ¹¹

⁸ LAVAGETTO Mario, *Introduzione*, in Stendhal, *Il rosso e il nero*, Garzanti, Milano 2004, p. XIV.

⁹ BO Carlo, *Prolosione*, in R. Ghigo Bezzola (a cura di), *Stendhal europeo*, Atti del Congresso Internazionale (Milano, 19-21 maggio 1992), Schena-Nizet, Fasano-Paris 1996, p. 18.

¹⁰ Ben altro discorso andrebbe fatto per la provincia di Parma: mano a mano che si sale di quota lungo la dorsale dell'Appennino Parmense, ma forse già a partire da comuni come Fornovo di Taro, nelle giornate più terse non è impossibile distinguere ciascuna delle vette alpine.

¹¹ BÉDARIDA Henry, *La fortune des Prisons de Silvio Pellico en France (1832-1932) (1932-1933)*, in *À travers trois siècles de littérature italienne*, Didier, Paris 1957, p. 238 [trad. mia].

Su questa osservazione è tornato Foscolo Benedetto:

Si ha il diritto di sorridere, quando si conosce Parma, di questo magnifico panorama di cui Fabrizio si bea. Dall'immensa chiostra di cui Fabrizio distingue ogni cima – ha notato giustamente un lettore di spirito – Parma è un tantino distante. Bisognava, egli aggiunge, che Fabrizio avesse degli occhi di una particolare acutezza o che il cielo della valle padana fosse in quell'estate di una limpidezza eccezionale! Esprime il sospetto che per quella sua descrizione il romanziere si sia ispirato a qualche lettura, a descrizioni altrui che non riguardavano Parma.¹²

Foscolo Benedetto ha tuttavia opportunamente notato che nella *Chartreuse* Stendhal ricalca anziché Pellico sé stesso, e più in particolare i suoi *Mémoires sur la vie de Napoléon* (1836-1837), i quali a loro volta si rifanno a *Rome, Naples et Florence* (1817¹, 1827²). E questo fornisce una riprova del fatto che ciò di cui stiamo parlando non è per niente un *lapsus calami*. Ecco in effetti quanto scrive il nostro autore, in una pagina dei *Mémoires*, per evocare la campagna lombarda:

La campagne des environs de Milan, vue des remparts espagnols qui, dans une plaine aussi unie, forment une élévation considérable, est tellement couverte d'arbres, qu'elle présente l'aspect d'une forêt touffue, dans laquelle l'œil ne saurait pénétrer. Par-delà cette campagne, image de la plus étonnante fertilité, s'élève à quelques lieues de distance, l'immense chaîne des Alpes, dont les sommets restent couverts de neige, même dans les mois les plus chauds. Du bastion de la Porte-Orientale, l'œil parcourt cette longue chaîne, depuis le mont Viso et le mont Rose, jusqu'aux montagnes de Bassano. Les parties les plus rapprochées, quoique distantes de douze ou quinze lieues, semblent à peine à trois lieues. Ce contraste de l'extrême fertilité d'un bel été, avec des monts escarpés couverts d'une neige éternelle, frappait d'admiration les soldats de l'armée d'Italie qui, pendant trois ans, avaient habité les rochers arides de la Ligurie. Ils reconnaissaient avec plaisir ce mont Viso, qu'ils avaient vu si longtemps au-dessus de leurs têtes, et derrière lequel maintenant ils voyaient le soleil se coucher. Le fait est que rien ne saurait être comparé aux paysages de la Lombardie. L'œil enchanté parcourt cette admirable chaîne des Alpes pendant un espace de plus de soixante lieues, depuis les montagnes au-dessus de Turin, jusqu'à celle de Cadore dans le Frioul. Ces sommets âpres et couverts de neige forment un admirable contraste avec les sites voluptueux de la plaine et des collines qui sont sur le premier plan, et

¹² FOSCOLO BENEDETTO Luigi, *La Parma di Stendhal*, Sansoni, Firenze 1950, p. 354.

semblent dédommager de la chaleur extrême, à laquelle on vient chercher un soulagement sur le bastion de la Porte-Orientale.¹³

Ma si legga pure la pagina che Stendhal concepiva vent'anni prima per descrivere la stessa scena, in *Rome, Naples et Florence*:

J'ai fait neuf milles en sédiolle sur les remparts de Milan élevés au-dessus du sol d'une trentaine de pieds, ce qui est considérable dans ce pays de plaine parfaite. Par l'étonnante fertilité de la terre, cette plaine offre partout l'aspect d'une forêt, et l'on ne voit pas à cent pas de soi. Les arbres ont encore toutes leurs feuilles aujourd'hui 10 novembre. Il y a des teintes de rouge et de bistre magnifiques. La vue des Alpes, dans le lointain, à partir du bastion *di porta Nova* jusqu'à la porte de Marengo, est sublime. C'est un des beaux spectacles dont j'aie joui à Milan. On m'a fait distinguer le *Resegon di Lec* et le mont Rosa. Ces montagnes, vues ainsi par-dessus une plaine fertile, sont d'une beauté frappante, mais *rassurante* comme l'architecture grecque.¹⁴

L'inganno geografico messo in atto dal nostro autore attraverso la *Chartreuse* non è passato inosservato neppure tra i romanzieri. Penso, oltre che al celebre rimprovero rivolto da Balzac a Stendhal: «Vous avez commis une faute immense en posant *Parme*»,¹⁵ ad Antonio Delfini e al suo ultimo libro, *Modena 1831. Città della «Chartreuse»* (1962). Il libro di Delfini va considerato come opera di finzione, anche a costo di andare contro le intenzioni d'autore; la tesi avanzatavi, secondo cui la vera città della *Chartreuse* sarebbe Modena anziché Parma, non deve perciò essere presa troppo sul serio. Tanto più in quanto l'autore è stato spinto a formularla da ragioni che potremmo definire sentimentali: accostare un romanzo tanto amato alla propria città natale, riconoscere in Fabrice un parente, soprattutto affrancarsi dal passato fascista e ricongiungersi ai principi dei moti organizzati dai liberali

¹³ STENDHAL, *Mémoires sur la vie de Napoléon*, in *Napoléon*, a cura di C. Mariette, Stock, Paris 1998, pp. 396-397.

¹⁴ STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, in *Œuvres complètes*, a cura di V. Del Litto et al., t. XIII, Slatkine, Genève-Paris 1986, pp. 65-66.

¹⁵ STENDHAL, *Correspondance générale*, a cura di V. Del Litto et al., t. VI, Champion, Paris 1999, p. 178; si tratta della lettera di Honoré de Balzac a Stendhal, datata 5 aprile 1839). Sul rapporto tra Balzac e Stendhal, e sulle rispettive concezioni della letteratura e del mondo, si veda LUKÁCS György, *La polemica tra Balzac e Stendhal* (1935), in *Saggi sul realismo*, trad. it. di M. e A. Brelich, Einaudi, Torino 1974, pp. 90-114.

nel 1831, che secondo Delfini fanno da cornice all'intera vicenda narrata nella *Chartreuse*. Che *Modena 1831. Città della «Chartreuse»* vada interpretato come una specie di romanzo, o per meglio dire come un prodotto fantastico in cui Stendhal si tramuta in un abile falsificatore di dati, addirittura in un Minister D *ante litteram*, non significa tuttavia che in quanto afferma lo scrittore modenese non vi sia alcunché di vero. Delfini si era infatti confrontato col testo di Foscolo Benedetto, e in virtù di questa lettura poteva scrivere (e persino osare): «Dalla Parma di Stendhal si scorgono lontano le Alpi. Ora sappiamo tutti che da Parma le Alpi non si vedono. Tutt'al più, e molto vicino, si vedono i colli degli Appennini in uno dei momenti meno alpineggianti del loro galoppare sulla groppa della Penisola italiana».¹⁶

A questo punto, la domanda sorge spontanea: come mai Stendhal ha voluto dar vita a una menzogna geografica? Attraverso la *Chartreuse* il nostro autore ambiva certamente a esprimere fra l'altro la sua visione dell'Italia (e degli Italiani), una visione su cui tornerò a breve; eppure quale bisogno aveva Stendhal di ambientare il suo romanzo *proprio a Parma*? A un livello puramente ipotetico, la città ideale per la *Chartreuse* sarebbe stata Roma. Qui si svolge infatti la vicenda narrata nello *sketch* da cui Stendhal prende le mosse per ideare il suo *romanzetto*: l'*Origine delle grandezze della famiglia Farnese*, cronaca cinquecentesca che racconta le gesta di Alessandro Farnese (il futuro papa Paolo III). D'altra parte, teoricamente anche Milano poteva forse prestarsi a fare da sfondo al romanzo di Fabrice. A confermarlo è in particolare un fatto già segnalato: la pagina della *Chartreuse* riportata sopra riecheggia da vicino quella dei *Mémoires sur la vie de Napoléon* in cui l'immensa catena delle Alpi viene osservata dai bastioni milanesi.¹⁷ Va da sé poi che Stendhal avrebbe potuto ambientare il suo romanzo in vari altri luoghi: il Ducato di Modena, il Granducato di Toscana (giusto per fare due esempi). Tuttavia il nostro autore ha preferito Parma per motivi di convenienza. Aveva troppo a cuore il suo posto di console negli Stati del Papa (a Civitavecchia) per scegliere Roma; inoltre sapeva bene quanto sarebbe stato temerario spodestare sovrani potenti – e

¹⁶ DELFINI Antonio, *Modena 1831. Città della Chartreuse*, Scheiwiller, Milano 1962, p. 33.

¹⁷ Molti altri indizi per collocare idealmente la *Chartreuse* a Milano fornisce GRECHI Gian Franco, *Echi milanesi nella Chartreuse*, in Ghigo Bezzola (a cura di), *Stendhal europeo* cit., pp. 293-306.

più che mai gli austriaci che regnavano a Milano – in favore di un Ranuccio Ernesto IV, il crudele e spietato principe di Parma nella *Chartreuse*. Ma altrettanto importante è l'aspetto della credibilità: sarebbe stato difficile immaginare che gli intrighi di corte messi in scena da Stendhal nel suo romanzo avvenissero davvero nel contesto di grandi città come Roma e Milano. Parma, capitale del Ducato di Parma e Piacenza, faceva proprio al caso del nostro autore: là avevano regnato i Farnese dal 1545 al 1749; la città era stata inoltre annessa al Ducato di Milano sotto l'impero di Carlo V, e a Milano perciò in qualche maniera riconduceva; infine a governarvi era allora Maria Luigia, zimbello dell'impero austriaco, una sovrana del tutto impotente e contro la quale Stendhal doveva pure covare un certo rancore, dal momento che non era stata in grado di tenere alta la bandiera del defunto marito Napoleone.¹⁸

Ma facciamo un passo indietro. Con la *Chartreuse*, Stendhal voleva rappresentare l'Italia intera. Possiamo perciò dire che nel romanzo Parma funziona un po' come una *sineddoche*, simboleggia cioè l'immagine che il nostro autore si era formato del Bel Paese. Non siamo poi così distanti da quanto accade nel capolavoro di Tomasi. Nel *Gattopardo* (1958), scrive Orlando, si assiste infatti a un formidabile slittamento semantico: «Dall'individualità della condizione periferica siciliana all'universalità di tutte le condizioni periferiche; da una periferia (se la parola può sintetizzarne altre: provincia, meridione, terra arretrata...) a ciò che, pur restando vivamente individuato, tende a diventare la periferia».¹⁹ Un discorso simile può esser fatto per la Parma della *Chartreuse*: una città italiana tra le altre, a dirla tutta una cittadina *arretrata e provinciale* – un centro che, pur avendo una nobile tradizione artistica e culturale, poteva considerarsi decaduto –, diviene la città italiana per eccellenza, assurge a *emblema* dell'Italia tutta e in ultima analisi dell'*italianità*, pur restando sotto molti riguardi il ben altrimenti specifico luogo chiamato Parma.

Detto questo, resta ancora da chiarire un ultimo punto: quale visione aveva Stendhal dell'italianità? A questa domanda prova a rispondere Crouzet, mediante uno spoglio sistematico dell'intero corpus stendhaliano, in uno

¹⁸ Cfr. FOSCOLO BENEDETTO, *La Parma* cit., in particolare alle pp. 332-333.

¹⁹ ORLANDO Francesco, *L'intimità e la storia. Lettura del Gattopardo*, Einaudi, Torino 1998, p. 121.

studio cui vale la pena di riferirsi: *Stendhal et l'italianité. Essai de mythologie romantique* (1982).²⁰ Punto di partenza dell'indagine di Crouzet è che lo scrittore «non cede mai a una obiettività pura o a una umiltà di testimone-descrittore»,²¹ bensì fornisce sempre un'immagine stilizzata e persino mitologica di alcuni caratteri nazionali. Stendhal, in altri termini, nei suoi scritti *reinventa* l'Italia e non si limita a riprodurla fedelmente. A scanso di equivoci aggiungo che l'impresa del nostro autore – benché sia appunto originale, soggettiva e idiosincratca – non consiste in una vera e propria creazione dal nulla: l'inventiva fantastica di Stendhal si iscrive pur sempre entro un codice; deve insomma molto alla tradizione, all'influenza di determinate fonti dirette (penso innanzitutto a *Corinne, ou l'Italie*, pubblicato nel 1807) e più in generale di un certo clima letterario (quello della memorialistica di viaggi italiani prodotta da una serie di scrittori tra cui spicca Goethe). Ma torniamo al cuore del nostro problema. Scrive Crouzet: «L'Italia è sempre sentita», in Stendhal, «dalla parte della natura». ²² Questo sentimento, che per certi versi non può non richiamare alla memoria Rousseau, dà vita nel nostro autore a tutto un «sistema di ambivalenze»,²³ a un paradigma testuale che condensa cioè «due aspetti, il diritto e il rovescio, il pro e il contro». ²⁴ Più in breve: «L'Italia ha uno statuto positivo e negativo». ²⁵ È da una parte il luogo della spontaneità nei sentimenti, della serenità, della passione incontenibile, dell'estro e dall'altra il Paese in cui mancano gli apparati statali, le leggi civili, i legami sociali, dove regnano in definitiva sia l'anarchia sia la tirannide. Sulla base di quanto detto risulterà chiaro cosa intenda ancora Crouzet, dove afferma: «L'Italia, nucleo di arcaismo nel presente, agisce come una figura del represso, è 'l'altro lato' dell'Europa, sempre segnata dall'invidia o

²⁰ L'idea di accostare Orlando a Crouzet per spiegare in che modo Stendhal percepiva e rappresentava l'Italia e gli Italiani deriva da BRUGNOLO Stefano, *La tentazione dell'altro. Avventure dell'identità occidentale da Conrad a Coetzee*, Carocci, Roma 2017, in particolare alle pp. 30-33.

²¹ CROUZET Michel, *Stendhal e il mito dell'Italia*, trad. it. di C. Saletti, il Mulino, Bologna 1991, p. 17.

²² Ivi, p. 91.

²³ Ivi, p. 47.

²⁴ Ivi, p. 327.

²⁵ Ivi, p. 91.

dallo scandalo». ²⁶ Invidia o scandalo: per «qualcosa» che nella Francia di Stendhal è rispettivamente «perduto o vietato». ²⁷

L'Italia come rovescio dell'Europa e della Francia, dunque. A chi volesse una riprova del fatto che per il nostro autore le cose stessero proprio così basterebbe rileggere i molti brani della *Chartreuse* in cui i due paesi e i rispettivi abitanti vengono visibilmente contrapposti. Ne riporto solo il più significativo, che tolgo dall'*Avertissement*:

les cœurs de ce pays-là [l'Italie] diffèrent assez des cœurs français : les Italiens sont sincères, bonnes gens, et, non effarouchés, disent ce qu'ils pensent ; ce n'est que par accès qu'ils ont de la vanité ; alors elle devient passion, et prend le nom de *puntiglio*. Enfin la pauvreté n'est pas un ridicule parmi eux [...] [les] caractères français [...] aiment l'argent par-dessus tout et ne font guère de péchés par haine ou par amour [...] Les Italiens de cette nouvelle sont à peu près le contraire. D'ailleurs il me semble que toutes les fois qu'on s'avance de deux cents lieues du midi au nord, il y a lieu à un nouveau paysage comme à un nouveau roman. ²⁸

A mio avviso, proprio questo suo aspetto di negativo fotografico dell'Europa (e della Francia) chiarisce come mai da Parma, che nella *Chartreuse* come ho già detto sta per l'Italia intera, Fabrice riesce a distinguere le cime delle Alpi lontane; quelle stesse Alpi che – come tutti sanno – segnano fra l'altro il confine con la Francia (e con l'Europa). Stendhal ha voluto attribuire al suo *alter ego romanzesco in Italia* un sentimento uguale, anche se speculare, rispetto a quello che lui provava in Francia: come il personaggio viene letteralmente rapito dalla vista del *locus amoenus* che gli si presenta al di qua delle Alpi, così l'autore subisce la fascinazione per un paese ideale, l'attrazione per un luogo *distinto* e *distante* che è *altro* e sta *oltre* una barriera sia fisica sia metaforica. ²⁹

Lo scenario delle singole cime alpine che nella *Chartreuse* si offre a Fabrice dal palazzo del governatore Fabio Conti, nella città di Parma, costituisce quindi

²⁶ Ivi, p. 49.

²⁷ Ivi, p. 36.

²⁸ STENDHAL, *La Chartreuse* cit., p. 142.

²⁹ Sono naturalmente consapevole del fatto che Stendhal non fu soltanto un estimatore della cultura italiana, bensì amò e studiò appassionatamente pure quelle tedesca e inglese (oltre a interessarsi, sia pure in maniera più superficiale e sporadica, alla cultura spagnola).

un caso di menzogna geografica di cui Stendhal si serve per raffigurare ai suoi lettori la tentazione italiana. Chissà che l'aver preso in esame questa alterazione geografica non possa felicemente sposarsi con la tesi avanzata da Auerbach nel capitolo di *Mimesis* (1946) prevalentemente incentrato sul nostro autore: quella secondo cui egli è sì «il fondatore di quel moderno realismo serio che non può rappresentare l'uomo se non incluso entro una realtà politica e sociale ed economica continuamente evolventesi»,³⁰ e tuttavia il realismo stendhaliano ha uno statuto a dir poco insolito, poiché lo scrittore (sulla scorta della psicologia classica moralista) vede «l'uomo singolo molto meno come prodotto dalla sua situazione storica e influente su di essa, che come atomo dentro tale situazione; sembra che l'uomo sia stato quasi gettato a caso nell'ambiente in cui vive, che costituisce un ostacolo di cui può venir a capo, o meglio o peggio, ma non costituisce un terreno nutritizio con cui sia organicamente legato».³¹ Chissà che insomma anche per la geografia di Stendhal non si possa parlare nei termini di *realismo complesso*. Quello per cui egli immette e quasi getta l'immagine a tratti ingenua e sentimentale di un'Italia senza tempo né spazio dentro una realtà geografica dai confini ben individuati e circoscritti, e le dà un nome preciso: Parma.

Bibliografia

- AUERBACH Erich, *Mimesis. Il realismo nella cultura occidentale*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 1988, II voll.
- BÉDARIDA Henry, *La fortune des Prisons de Silvio Pellico en France (1832-1932)*, in *À travers trois siècles de littérature italienne*, Didier, Paris 1957, pp. 201-253.
- BO Carlo, *Prolusione*, in R. Ghigo Bezzola (a cura di), *Stendhal europeo*, Atti del Congresso Internazionale (Milano, 19-21 maggio 1992), Schena-Nizet, Fasano-Paris 1996, pp. 13-22.
- BRUGNOLO Stefano, *La tentazione dell'altro. Avventure dell'identità occidentale da Conrad a Coetzee*, Carocci, Roma 2017.
- CROUZET Michel, *Stendhal e il mito dell'Italia*, trad. it. di C. Saletti, il Mulino, Bologna 1991.

³⁰ AUERBACH Erich, *Mimesis. Il realismo nella cultura occidentale*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 1988, vol. II, p. 231.

³¹ Ivi, pp. 233-234.

- D'AGOSTINI Franca, *Menzogna*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.
- DELFINI Antonio, *Modena 1831. Città della Chartreuse*, Scheiwiller, Milano 1962.
- DERRIDA Jacques, *Breve storia della menzogna. Prolegomeni*, trad. it. di M. Bertolini, Castelvechi, Roma 2006.
- FOSCOLO BENEDETTO Luigi, *La Parma di Stendhal*, Sansoni, Firenze 1950.
- GRECHI Gian Franco, *Echi milanesi nella Chartreuse*, in R. Ghigo Bezzola (a cura di), *Stendhal europeo*, Atti del Congresso Internazionale (Milano, 19-21 maggio 1992), Schena-Nizet, Fasano-Paris 1996, pp. 293-306.
- LAVAGETTO Mario, *Introduzione*, in Stendhal, *Il rosso e il nero*, Garzanti, Milano 2004, pp. VII-XXVI.
- LUKÁCS György, *La polemica tra Balzac e Stendhal*, in *Saggi sul realismo*, trad. it. di M. e A. Brelich, Einaudi, Torino 1974, pp. 90-114.
- MAHON James E., *Two Definitions of Lying*, in «International Journal of Applied Philosophy», XXII, 2 (2008), pp. 211-230.
- ORLANDO Francesco, *L'intimità e la storia. Lettura del Gattopardo*, Einaudi, Torino 1998.
- PERRY Catherine, *Paysages du souvenir et du rêve dans la chasse au bonheur chez Stendhal*, in «Nineteenth-Century French Studies», XXVI, 3-4 (1998), pp. 266-285.
- PROUST Marcel, *La Prisonnière*, in *À la recherche du temps perdu*, a cura di J-Y. Tadié et al., t. III, Gallimard, Paris 1988, pp. 517-915.
- ROMAGNOLI Sergio, *I paesaggi della Chartreuse*, in M. Colesanti et al. (a cura di), *Stendhal, Roma, l'Italia*, Atti del Congresso Internazionale (Roma, 7-10 novembre 1983), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1985, pp. 365-380.
- STAROBINSKI Jean, *Stendhal pseudonimo*, in *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, trad. it. di G. Guglielmi, Einaudi, Torino 1975, pp. 159-200.
- STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, in *Œuvres complètes*, a cura di V. Del Litto et al., tt. XIII-XIV, Slatkine, Genève-Paris 1986.
- STENDHAL, *Mémoires sur la vie de Napoléon*, in *Napoléon*, a cura di C. Mariette, Stock, Paris 1998, pp. 243-738.
- STENDHAL, *Correspondance générale*, a cura di V. Del Litto et al., t. VI, Champion, Paris 1999.
- STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, in *Œuvres romanesques complètes*, a cura di Y. Ansel et al., t. III, Gallimard, Paris 2014, pp. 137-597.

ANNACLAUDIA GIORDANO

Identità e dissimulazione. *Tre personaggi in cerca d'altrove*

Abstract

Three characters, two countries, one common search: finding the right direction. Three lives intertwined into a globalized world, where the North and the South face each other showing conflicts and lacerations. This is the context within Rachida Lamrabet, Belgian author of Moroccan origin, sets her first novel *Vrouwland*.

The story begins in Morocco, abandoned by the young Younes to emigrate to Europe. His wish to meet Miriam is only a pretext to hide the grief and anger for the extreme poverty of his country, an unintentional self-deception to escape from the stagnation he is sinking into.

The plot moves then to the rich Antwerp, where Mariam, a Moroccan second generation migrant, changed her name to Mara in order to delete every trace of her origins, to be free and become something, camouflaging herself behind a mask. It is an unexpected travel to the repudiated Morocco which leads Mara to question the strong and emancipated identity she had apparently built.

Mara is convinced to leave by her brother Marwan. Unemployed and come out of prison, full of grudge and frustration against the Belgian society, he looks at drugs as a way to escape, but this only leads him to split off from reality.

Alternating memories and perspectives, Lamrabet lays bare stereotypes and contradictions of the multicultural society. False certainties and assumptions are revealed through the irrational, in a travel which forces Mara to deconstruct her false identity to face open wounds and unsolved questions.

Tre personaggi, due Paesi, una ricerca comune: trovare la giusta direzione. Tre vite si intrecciano in una realtà globalizzata, dove Nord e Sud si fronteggiano lasciando emergere conflitti e lacerazioni. È questo lo sfondo di *Vrouwland*, romanzo di Rachida Lamrabet, scrittrice belga di origini marocchine.

La storia inizia in Marocco, abbandonato dal giovane Younes per emigrare in Europa. Il desiderio di rivedere Mariam è solo un pretesto, dietro cui cela dolore e rabbia per la miseria della sua terra. Un autoinganno inconsapevole per uscire dall'immobilità in cui sta sprofondando.

Il racconto si sposta nella ricca Anversa, dove Mariam, figlia di immigrati marocchini, ha cambiato nome in Mara per cancellare ogni traccia delle sue origini, per essere libera e diventare qualcuno, mimetizzandosi dietro una maschera. Sarà proprio un inatteso viaggio nel rinnegato Marocco a mettere però in discussione il ruolo di donna emancipata e forte che credeva aver costruito.

È il fratello Marwan a convincerla a partire. Uscito di prigione e disoccupato, ruminando rancore e frustrazione verso la società belga, cerca una via di fuga nella droga, finendo con lo scollarsi dalla realtà.

Alternando ricordi e prospettive, Lamrabet mette a nudo stereotipi e contraddizioni della società multiculturale. False certezze e convinzioni sono smascherate attraverso l'irrazionale, in un viaggio che costringe Mara a destrutturare la sua identità per affrontare ferite aperte e domande irrisolte.

Rachida Lamrabet e la sua opera

Rachida Lamrabet (Sidiboujedain, 1970) è una delle penne di maggiore spicco della letteratura nederlandese contemporanea. Con disappunto della stessa autrice, le sue opere vengono collocate all'interno della produzione letteraria di una nuova generazione di scrittori cosiddetti alloctoni, che a partire dall'inizio del secolo scorso fa capolino nella letteratura fiamminga conquistando in breve tempo l'interesse di critica e lettori.

Nata in Marocco in un villaggio del Rif, ha solo due anni quando si trasferisce con la madre e il fratello ad Anversa per raggiungere il padre arrivato negli anni Sessanta come *gastarbeider*.

I frequenti episodi di intolleranza da parte dei belgi sono tra i primi ricordi a segnare la sua memoria. Anche l'ambiente scolastico ed universitario rivela dinamiche discriminatorie: i figli degli immigrati sono indirizzati ad istituti professionali che preparino a mestieri manuali. Rachida però, fortemente determinata, si iscrive alla facoltà di Legge laureandosi nei tempi previsti.

Dal 2001 è impiegata come giurista presso il Centrum voor Gelijkheid van Kansen en voor Racismebestrijding (Centro per le Pari Opportunità e la Lotta al Razzismo), fondato nel 1993 e poi ribattezzato in Unia.

Il debutto come scrittrice avviene nel 2006 con *Mercedes 207*,¹ pubblicato nella raccolta *Kif Kif. Nieuwe stemmen uit Vlaanderen* (*Kif Kif. Nuove voci dalle Fiandre*). Protagonista è il marocchino Boulif, regolarmente in viaggio tra la città di Anversa, dove si è trasferito con la famiglia, ed il Marocco in cui abitano i genitori. Boulif vive il disagio di un padre incapace di trasmettere ai figli i valori della propria cultura, in una società che sottrae a lui autorevolezza e credibilità.

¹ LAMRABET Rachida, *Mercedes 207*, in N. Albdouani (a cura di), «Kif Kif. Nieuwe stemmen uit Vlaanderen», Manteau 2006.

Nel 2007 Lamrabet pubblica il suo primo romanzo, *Vrouwland*² (La terra delle Donne), aggiudicandosi il Debuutprijs. L'assegnazione del premio è vissuta come un importante traguardo: «Het betekent minstens dat ik mij als kind van de migratie kan uitdrukken in het Nederlands.»³

Il 2008 è l'anno di *Een kind van God*⁴ (Un figlio di Dio), insignito del BNG Nieuwe Literatuurprijs. I protagonisti dei dodici racconti sono immigrati o figli di immigrati provenienti da diversi Paesi, che faticano a trovare un posto nella società.

Negli anni seguenti Lamrabet si cimenta nella produzione teatrale, componendo *Belga* (2009) e *De Handen van Fatma* (Le mani di Fatma, 2014). Lo scenario che fa da sfondo è in entrambi i casi quello della migrazione, inquadrato rispettivamente dalla prospettiva dei gastarbeider di prima generazione, emigrati in Belgio negli anni Sessanta, e delle donne che negli anni Settanta raggiungevano i mariti per i ricongiungimenti.

Il 2011 è la volta del romanzo *De man die niet begraven wilde worden*⁵ (L'uomo che non voleva essere sepolto) in cui il giovane Moncif si ritrova, per l'ennesima volta, nel faticoso ruolo di mediatore. Il fratello Hamid è morto esprimendo il desiderio di essere cremato, prassi vietata nell'islam. Ritorna così il tema della conflittualità tra sfera familiare e sociale. Il protagonista è infatti di nuovo nel mezzo: tra i genitori, che vogliono seppellire Hamid in Marocco, e la cognata belga, che pretende sia rispettata la volontà del marito.

Nel 2017 l'autrice partecipa al Plurality of Privacy Project in Five-Minute Plays (P3M5) lanciato dal Goethe Institut di Washington, realizzando il cortometraggio Project Deburkanisation. La telecamera riprende una donna, totalmente coperta se non per lo sguardo, intenta a scrivere una email in difesa del diritto di portare il burqa contro la legge belga che le vieta la libertà di indossarlo. Secondo Lamrabet il divieto del burqa finisce

² LAMRABET Rachida, *Vrouwland*, Meulenhoff/Manteau, Antwerpen 2007.

³ «Significa quantomeno che da figlia della migrazione riesco ad esprimermi in nederlandese.» [trad. mia], ROMBOUTS Kristien, *Kerstgesprek met Rachida Lamrabet*, in «De Bond», 19/12/2008, p. 2.

⁴ LAMRABET Rachida, *Een kind van God*, Meulenhoff/Manteau, Antwerpen 2008.

⁵ LAMRABET Rachida, *De man die niet begraven wilde worden*, De Bezige Bij, Antwerpen 2011.

col violare la libertà delle donne che decidono di portarlo per una propria scelta, imponendo loro di adeguarsi al costume occidentale secondo cui «a real woman shows herself to everyone, voluntarily and proudly.»⁶ Dichiarazioni che non piacciono alla segretaria per le Pari Opportunità Zuhail Demir e che inducono l'Unia ad annunciare il licenziamento di Lamrabet. Il settimanale «Knack» pubblica un appello a revocare il licenziamento, firmato da duecento esponenti del mondo accademico, artistico e letterario secondo i quali «l'affare Lamrabet» è un segnale negativo nei confronti degli stranieri e delle minoranze, considerati benvenuti a condizione che accettino il diktat dominante che pone immigrazione e diversità nel mirino delle paure nazionali.⁷

Per l'autrice la vicenda è un profondo shock. La vera questione per Lamrabet è legata al suo essere alloctona: «Iemand met een migratieachtergrond mag op de splinter in onze eigen ogen wijzen, maar niet op de balk in de ogen van de witte meerderheid.»⁸ In un'intervista affermerà che libertà artistica e di espressione non valgono per le minoranze e che la libertà, al contrario di ciò che si può credere per una società occidentale, sia in realtà selettiva.⁹ L'argomento è ripreso nel saggio *Zwijg allochtoon*¹⁰ (Taci alloctono), pubblicato nel settembre del 2017.

⁶ «Una vera donna si mostra a tutti, volontariamente e con orgoglio.» [trad. mia], LAMRABET Rachida, *Project Deburkanisation*.

⁷ BREMS Eva, DE CAUTER Lieven, DE LEY Herman, FADIL Nadia, FRANSSSEN Lieve, OUALD CHAIB Saida, *Met ontslag Rachida haalt Unia zichzelf onderuit*, in «Knack», 04/04/2017, <http://www.knack.be/nieuws/belgie/met-ontslag-rachida-lamrabet-haalt-unia-zichzelf-onderuit/article-opinion-836265.html> [cons. il 28/12/2017].

⁸ «Una persona con retroterra migrante può mostrare la pagliuzza nel nostro occhio, ma non la trave negli occhi della maggioranza bianca.» [trad. mia], PARDOEN Tom, *Humo sprak na hun tumultueuze ontslag met Rachida Lamrabet en Alona Lyubayeva: 'Liesbeth Homans is als minister van Gelijke Kansen niet geïnteresseerd in gelijke kansen'*, in «Humo», 24/04/2017, <http://www.humo.be/humo-archief/377263/humo-sprak-na-hun-tumultueuze-ontslag-met-rachida-lamrabet-en-alona-lyubayeva-liesbeth-homans-is-als-minister-van-gelijke-kansen-niet-geïnteresseerd-in-gelijke-kansen>, [cons. il 28/12/2017].

⁹ BELORF Keltoum, *Rachida Lamrabet: 'Vrije meningsuiting en artistieke vrijheid gelden niet voor minderheden'*, in «DeWereldMorgen.be», 18/06/2017, <http://www.dewereldmorgen.be/artikel/2017/06/18/rachida-lamrabet-vrije-meningsuiting-en-artistieke-vrijheid-gelden-niet-voor-minderheden> [cons. il 28/12/2017].

¹⁰ LAMRABET Rachida, *Zwijg allochtoon*, Uitgeverij Epo, Antwerpen 2017.

Vrouwland: i protagonisti e le loro maschere

Da questo sguardo d'insieme si possono mettere a fuoco le tematiche che percorrono in maniera trasversale sia l'esperienza biografica che le opere: identità, sradicamento, migrazione, religiosità, discriminazione e infine la contrapposizione tra maggioranza e minoranze. Tematiche che rivelano l'acuta sensibilità dell'autrice nei confronti del precario equilibrio su cui si regge la società multiculturale belga contemporanea. Tutti questi aspetti sono presenti all'interno di *Vrouwland*, opera che il mio contributo si propone di analizzare.

La storia ha inizio in Marocco, nel povero villaggio di Berkane, che il ventisettenne Younes decide di lasciare per migrare in Europa. Il protagonista entra in scena con una lettera scritta sul retro del suo diploma di laurea, unico foglio bianco presente in casa, in cui dichiara di partire per il solo desiderio di ritrovare Mariam, conosciuta cinque anni prima durante le vacanze di lei in Marocco. In una magica sera in riva al mare le aveva chiesto di sposarlo. Mariam gli aveva detto sì, ma l'indomani era tornata con la famiglia in Belgio e da allora non aveva dato più traccia di sé.

Se è vero che per buona parte la lettera sembra dettata dalla follia di un giovane accecato dall'amore, in quella finale l'autrice lascia trapelare come la ricerca dell'amata si riduca solo ad un pretesto, dietro cui si celano rabbia ed insofferenza per la miseria della sua terra, invidia per il benessere degli europei, nonché la volontà di riprendere in mano la propria vita. Questa sfumatura si può cogliere nel seguente passaggio:

Ik moet dit doen, mijn lieve Mariam, om ook verder te kunnen gaan. Kijk, ik heb de zee overgestoken, alleen. Op eigen kracht. Voor jou, voor mijn droom. [...] Ik werd gek van het wachten. Voor ik het wist was mijn leven voorbij, ik moest iets doen. Ik bleef reikhalzend uitkijken naar de toekomst, maar ik zat gevangen in een nu dat besloten had nooit meer voorbij te gaan, nooit verleden te worden. Als een stinkende poel van stilstaand water. Het heeft me veel moed en opoffering gekost, maar ik ben er eindelijk in geslaagd wakker te worden uit die bedrieglijke halsflap waar noch de werkelijkheid, noch de droom zich in hun ware gedaante toonden.¹¹

¹¹ «Io devo farlo, mia cara Mariam, anche per riuscire ad andare avanti. Vedi, ho attraversato il mare, da solo. Con le mie sole forze. Per te, per il mio sogno. [...] Diventavo matto a furia di aspettare. Senza che me ne rendessi conto, la mia vita era finita, dovevo fare qualcosa. Rima-

La figura di Younes porta in scena il dramma del migrante che fugge separandosi dai propri affetti e dalla terra d'origine, attirato dalle prospettive di iniziare un futuro altrove. Le sue speranze però naufragheranno insieme alla nave su cui si imbarca: il suo corpo viene ritrovato il giorno dopo sulla costa spagnola.

Il racconto si sposta quindi nella ricca Anversa, dove la giovane Mariam, figlia di immigrati marocchini, ha cambiato nome in Mara per cancellare ogni traccia della sua vecchia identità, ogni legame con la famiglia e la comunità marocchina, per lei incarnazione della marginalità, così da essere libera e diventare qualcuno.

Anche la protagonista femminile entra in scena con una lettera, in cui spiega i motivi che l'hanno indotta a cambiare nome. Primo tra tutti è il diritto di autodeterminarsi, di realizzarsi come individuo libero da ogni convenzione sociale, dagli schemi dettati da una religione e una cultura maschilista che relegano la donna al ruolo di moglie e madre. Una cultura, quella marocchina, che per Mara è inconciliabile con i valori della società occidentale, ragion per cui se ne distacca in maniera netta. Le sue parole suonano molto dure:

Marginaliteit is een vieze trol die op je schouders zit en die je belet omhoog te kijken. En daarom moest ik eruit. Radicaal. [...] Ik had geen enkel gewetensbezwaar om die aangeboren maar ongewenste identiteit van me af te gooien, als oude lompen die ik al veel te lang droeg en waarin ik me schaamde. Weg ermee. Ik bevrijdde mezelf, slaagde erin de trol te misleiden en werd zo iemand, een vrij persoon die echt vooruit zou komen. Het enige wat echt telt, ben IK, is dat gevoel eindeloze vrijheid.¹²

nevo ad aspettare ansiosamente il futuro ma ero imprigionato in un presente che aveva deciso di non finire mai, di non diventare mai passato. Come un fetido stagno di acqua immobile. Mi è costato molto coraggio e sacrificio, ma alla fine sono riuscito a svegliarmi da quell'ingannevole torpore in cui né la realtà né il sogno si mostravano nel loro vero aspetto.» [trad. mia], LAMRABET, *Vrouwland*, cit., p. 7.

¹² «La marginalità è uno sporco troll che ti si poggia sulle spalle e ti impedisce di guardare in su. E per questo sono dovuta uscirne fuori. In maniera radicale. [...] Non ho avuto nessuno scrupolo di coscienza a scrollarmi di dosso quell'identità ereditata alla nascita ma indesiderata, come dei vecchi stracci che indossavo già da troppo tempo e di cui mi vergognavo. Via. Mi sono liberata, sono riuscita ad ingannare il troll e così sono diventata qualcuno, una persona libera in grado davvero di progredire. L'unica cosa che conta davvero sono IO, è quella sensazione di infinita libertà.» [trad. mia], LAMRABET, *Vrouwland*, cit., p. 90.

Dalla lettera sembrerebbe che Mara non abbia avuto alcuna difficoltà a spogliarsi di quei «vecchi stracci», personificazione della sua vecchia identità. Nell'arco del romanzo però il ruolo di donna forte ed emancipata si rivelerà una maschera che nasconde fragilità ed insicurezze. Per quanto si rifiuti di indossare i panni di una ragazza marocchina, Mara non riesce ad infilarsi in quelli di una europea: il colore della sua pelle, infatti, le ricucirà quei vecchi stracci addosso ogni giorno. La sua pelle bruna starà sempre lì a ricordare, a se stessa e agli altri, che la terra da cui proviene è diversa da quella a cui cerca a tutti i costi di appartenere.

Ze was niet blank, en dat was tot nader order nog steeds het sterkste criterium om voor een Europese door te gaan. Het was sterker nog dan haar verkregen nationaliteit, en sterker dan haar verlichte opvattingen, die ze indien nodig vloeiend in drie Europese talen kon uiteenzetten. Daar in de spiegel keek Mariam Lamkaddem haar triomfantelijk aan. 'Ik kleef op je huid, Mara.'¹³

È la mancanza di riconoscimento a mandarla in crisi e a farla sentire priva di una qualsiasi identità. Malgrado da un punto di vista legale sia una cittadina europea, di fatto gli europei continuano a non riconoscerla come tale. Un episodio che rende in maniera nitida questo concetto è quello in cui Mara si trova all'aeroporto di Bruxelles e si indigna allorché un doganiere la invita, erroneamente, ad indirizzarsi verso l'uscita per i cittadini extracomunitari.

Het was onmogelijk om [...] te doen geloven dat zij, Mara, een Belgische was en niets meer dan dat. De identiteit da ze zo graag had willen herleiden tot een loutere administratieve aangelegenheid, was levend en wel, en liet zich niet wegmoffelen. En ondanks haar inspanningen, het inpraten op haarzelf, het bijsturen van haar maniertjes en het cultiveren van bijzondere eigenschappen, zoals het praten met een huig-r, bleef haar aangenomen nationaliteit, de identiteit die ze in volledige wilsvrijheid en bewust had aangenomen, ondergeschikt aan het vreemde, het etnische.¹⁴

¹³ «Lei non era bianca e quello era ancora, fino a nuovo ordine, il parametro più importante per spacciarsi per europea. Ancora più importante della nazionalità che aveva ottenuto e delle sue idee illuminate, che se necessario era in grado di esporre fluentemente in tre lingue europee. Lì, nello specchio, Mariam Lamkadden la fissava con aria trionfante. 'Non mi scollo dalla tua pelle, Mara.'» [trad. mia], *ivi*, p. 126.

¹⁴ «Era impossibile far credere [...] che lei, Mara, era una belga, e niente di più. L'identità che avrebbe voluto così tanto ridurre ad una mera questione amministrativa, era invece viva ec-

Dopo avere abbandonato la famiglia e la comunità d'origine, Mara vive così il dramma di sentirsi estranea sia nell'uno che nell'altro contesto sociale, impersonando la questione, molto cara all'autrice, del conflitto identitario vissuto dalle seconde generazioni.

L'operazione di smascheramento dell'autoinganno della protagonista è duplice. La prima riguarda la destrutturazione delle false certezze di Mara. La seconda, meno immediata da cogliere, è relativa alla possibile identificazione dell'autrice con la sua protagonista femminile. Soffermandosi unicamente sulla componente biografica, si possono notare delle analogie con Lamrabet, come il fatto di essere una marocchina di seconda generazione emigrata con la famiglia ad Anversa, nonché lo svolgere un lavoro che porta al continuo contatto con gli immigrati. Ciò potrebbe indurre a pensare che l'autrice si identifichi con la protagonista, eppure a mio avviso il punto di vista di Lamrabet viene fuori attraverso delle voci fuori campo di personaggi che svolgono un ruolo apparentemente marginale, ma che in poche battute o addirittura in una singola frase offrono preziose chiavi di lettura.

La prima è quella di Shirley, donna britannica di origini nigeriane incontrata in aeroporto. Con naturalezza e fresca ironia, notando il risentimento di Mara per l'errore commesso dal doganiere, in una semplice battuta, «Come on, girl, isn't it wonderful to have so many options?», Shirley la esorta a non soffermarsi su episodi spiacevoli che possono capitare, ma ad apprezzare la bellezza dell'essere portatori di più culture. È un messaggio importante che invita ad esaltare la diversità come ricchezza, privilegio di attingere al patrimonio di due o più mondi diversi, ma non per questo tra loro inconciliabili.

La seconda voce è quella della nonna di Mara, che accoglie la nipote con entusiasmo e calore ad Aïn Zohra. È significativo che sia proprio questa anziana signora, che ha trascorso la vita in un villaggio contadino del Rif, a rappresentare il personaggio più all'avanguardia, smentendo con la sua autorevolezza e disinvoltura lo stereotipo della donna marocchina sottomessa. Quando Mara, con testarda fermezza, declina la richiesta dello zio di indossare la djellaba,¹⁵ a rompere l'imbarazzo del momento è proprio la nonna,

come, non si lasciava nascondere. E nonostante gli sforzi, i discorsi fatti a se stessa, l'adattamento dei suoi modi di fare e la cura di particolari aspetti, come il parlare con la eremoscia, la nazionalità e l'identità che aveva assunto in piena consapevolezza, rimanevano subordinate all'estraneo, all'etnico.» [trad. mia], *ibidem*.

¹⁵Tradizionale tunica, ampia, comoda e in grado di difendere dal caldo.

che facendo ironia su quel vestito fuori moda la prende sotto braccio e la conduce con sé al mercato. Un invito alla leggerezza, ma soprattutto un segno di apertura mentale e di rispetto nei confronti dei costumi diversi dalla propria cultura.

La terza voce è la giovane moglie dello zio di Mara. Un ruolo chiave è affidato nuovamente ad un personaggio che sembrerebbe in apparenza una semplice comparsa. Quella che da una prima descrizione si presenta come una moglie obbediente e servizievole riesce con una semplice domanda a centrare in pieno la crisi di Mara: «Sei felice?» Spiazzata, non sapendo cosa rispondere, Mara le chiede a sua volta se lei lo sia. La donna reagisce con un sorriso, poi ad un tratto le domanda se avesse raggiunto gli obiettivi che si era preposta: «Non lo so» è la risposta di Mara. La giovane donna esprime quindi una riflessione che denota una consapevolezza e una lucidità che Mara non riesce a raggiungere: «Misschien is dat niet zo belangrijk. Misschien is het belangrijker als je ervan overtuigd bent dat je op de goede weg zit.»¹⁶ Il messaggio lanciato a Mara è di mettersi in discussione, ricercando in se stessa, piuttosto che negli altri, le ragioni del proprio malessere, iniziando col domandarsi se la formula che stia seguendo, del tutto o niente, sia davvero quella giusta.

A chi le chieda se il personaggio di Mara sia autobiografico, Lamrabet risponde di sentirsi molto distante dalla sua protagonista.

«Mijn plek is hier in Vlaanderen. Ik denk en droom in het Nederlands, het is de taal die ik praat met mijn kinderen. Ik wil hier iets opbouwen. [...] Maar ook Marokko is belangrijk, het is het land van mijn ouders. Mensen kunnen aan meerdere gemeenschappen of landen loyaal zijn.»¹⁷

Il punto di vista dell'autrice, quindi, viene fuori proprio da queste figure periferiche tutte femminili. Nessuna di loro è proveniente dalla terra delle donne, epiteto con cui Abdelkader, cugino di Younes, designa il continente

¹⁶ «Forse non è così importante. Forse è più importante che tu sia convinta di aver intrapreso la strada giusta.» [trad. mia], LAMRABET, *Vrouwland*, cit., p. 203.

¹⁷ «Il mio posto è qui nelle Fiandre. Penso e sogno in olandese, la lingua che parlo con i miei figli. Voglio costruire qualcosa qui. [...] Ma anche il Marocco è importante, è il Paese dei miei genitori. Le persone possono essere fedeli a più comunità o Paesi.» [trad. mia], ROMBOUS, *Kerstgesprek*, cit., p. 2.

europeo, bensì da quella terra identificata come la nera miseria. Verrebbe allora da chiedersi se il nome *Vrouwland*, con cui è intitolato il romanzo, si riferisca poi davvero all'Europa.

Terzo protagonista è infine Marwan, fratello di Mara. A differenza degli altri due personaggi, entrati in scena con una lettera contenente un bilancio esistenziale e animata dalla volontà di costruirsi una nuova vita, ad introdurlo nella storia è un flusso di coscienza privo di qualunque tratto di combattività o voglia di ricominciare. Marwan vede i suoi sogni volare via da una finestra, come farfalle dalle forme e i colori più bizzarri, liberi nel cielo senza fare più ritorno.

Ga maar; vlieg.
Mijn hoofd bevrijd.
Leeg.
Geen gekmakend gewriemel en gekietel.¹⁸

Il suo dramma è quello di appartenere ad una generazione che vive il peso dell'abbandono di una società che l'ha relegata ai margini. Come i suoi amici cova rabbia ed insofferenza nei confronti di uno Stato che è sempre pronto a dettare regole e ad imporre sanzioni senza però concedere nulla in cambio. Il loro senso di vittimismo è espressione del disagio dei giovani marocchini di seconda generazione, di quella sottoclasse etnica che, come ammonisce Scheffer, non si può continuare ad ignorare.¹⁹

Alla soglia dei quarant'anni, con una serie interminabile di multe da pagare, stanco di ritrovarsi ogni settimana in un ufficio di collocamento che gli propone i lavori più degradanti, Marwan entra ed esce di prigione, cercando di soffocare il suo malessere nella droga e nel fumo. Si tratta però di finte soluzioni, come finte sono gli slanci rivoluzionari in favore di un'inattuabile azione di ribellione contro l'amministrazione belga.

Realtà e false prospettive messe a nudo dalla fictie

Sulla base delle precedenti considerazioni si evince come nell'arco del romanzo *Lamrabet* compia un'operazione di costante, seppur velato sma-

¹⁸ «Andate pure, volate. La mia testa si è liberata. Vuota. Nessun brulichio o solletico che ti fa diventare matto.» [trad. mia], *LAMRABET, Vrouwland*, cit., p. 109.

¹⁹ SCHEFFER Paul, *Het multiculturele drama*, in «NRC Handelsblad», 29/01/2000.

schieramento dei protagonisti, inducendo il lettore ad andare sempre oltre le righe. Allo stesso modo in cui i personaggi sono continuamente alla ricerca della giusta direzione cercandola altrove, è altrove che il lettore deve spingersi per trovare la verità, senza restare fermo in superficie.

Per la protagonista mi sento di affermare, al pari di quanto Henriëtte Louwerse rileva in merito ad Hafid Bouazza,²⁰ che l'opera di Lamrabet miri a decostruire l'immagine di un'identità fissa e cristallizzata in favore di una in grado di aprirsi all'inevitabile pluralità dell'esistenza. Il fallimento di Mara è legato alla volontà di recidere in maniera netta il legame con tutto ciò che possa ricondurre alle sue origini, nonché alla pretesa di cucirsi addosso un'identità asettica, la quale rivelerà tutta la sua fragile inconsistenza.

Esplorando i meccanismi che innestano la crisi identitaria di Mara attraverso una focalizzazione interna, con il ricorso frequente al flusso di coscienza o al monologo interiore, l'autrice destruttura le finte rappresentazioni di sé costruite, a livello inconsapevole, dalla protagonista, conducendo il lettore alla conclusione che la rimozione del bagaglio culturale del Paese d'origine per appropriarsi integralmente di quello del Paese d'arrivo genera un corto circuito tale da far saltare ogni equilibrio.

Altro elemento che a mio avviso merita attenzione è quello della rosa dei venti, immagine presente in maniera costante nel romanzo. Qualche giorno prima di partire, Younes ritrova dei vecchi fogli su cui l'aveva disegnata, annotando una sua descrizione per ogni punto cardinale:

HET OOSTEN: het verleden en de grootse verhalen
HET NOORDEN: tijdloos en het grote niets
HET ZUIDEN: het nu en de zwarte ellende
HET WESTEN: de toekomst en de liefde²¹

²⁰ LOUWERSE Henriëtte, *Homeless Entertainment: On Hafid Bouazza's Literary Writing*, Peter Lang, Bern 2007, pp. 74-76.

²¹ «L'EST: il passato e i grandiosi racconti

IL NORD: senza tempo ed il grande niente

IL SUD: il presente e la nera miseria

L'OVEST: il futuro e l'amore» [trad. mia], LAMRABET, *Vrouwland*, cit., p. 14.

Una rosa dei venti impressa sulla sabbia appare frequentemente in sogno a vari personaggi, spingendoli a mettersi sulle tracce di Mariam per portare a compimento la volontà di Younes. È ossessionato da questo sogno che Abdelkader parte dalla Spagna per informare Mariam del tragico evento. A mettersi in viaggio è anche l'africano sopravvissuto al naufragio, persuaso che la rosa dei venti gli indichi di consegnare la lettera di Younes miracolosamente scampata al mare. Un sogno simile spinge Marwan a fare visita dopo anni alla sorella, la quale gli confida che lei e gli altri hanno sognato la stessa cosa. Per Marwan è un segno inequivocabile che non può essere ignorato e la convince a partire con lui per il Marocco.

Guardando la rosa dei venti, è significativo notare come all'immagine negativa del Sud, associato alla miseria, alla sofferenza e alla morte, sia contrapposta quella altrettanto negativa del Nord. L'auspicio di potersi costruire un futuro lasciando il Sud spinge Younes a mettersi in viaggio verso il Nord. La stessa aspettativa induce Mara a recidere ogni legame con la comunità e la cultura d'origine per iniziare una nuova vita improntata sul modello occidentale. Quel Nord verso cui Younes e Mara ripongono aspettative si rivelerà però un luogo in cui nessuno dei tre protagonisti riesce a raggiungere la propria felicità. Al contrario, è proprio il viaggio di ritorno alle origini che rivela questa falsa aspettativa, consentendo a Mara e Marwan di mettere a fuoco la loro condizione di marginalità in un Paese che rappresenta il cuore dell'Europa.

Un possibile riscatto di Marwan sembra avere inizio proprio in Marocco. È lì che si rivela capace, per la prima volta, di un gesto eroico: tuffandosi su Faïza, la giovane vicina di Younes vittima di un esaurimento, evita che il treno la travolga, sventando un tentativo di suicidio e riportandola dalla famiglia, da giorni alla sua ricerca.

Per quanto riguarda Mara, è proprio in Marocco, terra da lei rinnegata, che le viene posta, dalla moglie dello zio, la domanda che mette a nudo la sua crisi interiore e che la spinge ad interrogarsi se le scelte che hanno orientato la sua esistenza siano davvero quelle giuste.

Seguendo questa chiave di lettura, si può dire che Lamrabet compia nuovamente un'azione di smascheramento, o per meglio dire di rovesciamento, nei confronti dell'antitesi Nord/Sud, equivalente al binomio centro/periferia, costantemente evocata nel romanzo, ribaltando l'aspettativa di un Nord comunemente visto come terra di opportunità, libertà e benessere.

In quest'ottica il ricorso alla fictie (fiction) per trattare questioni delicate e complesse è funzionale a creare coinvolgimento emotivo, abbassando la soglia del pregiudizio per riflettere su realtà sconosciute e per questo temute.

Alternando ricordi e prospettive, Lamrabet mette a nudo stereotipi e contraddizioni della società multiculturale, chiamando il lettore a confrontarsi da vicino con una serie di problematiche spesso banalizzate nell'ambito del dibattito alquanto semplicistico nella casa della democrazia e nelle colonne dei giornali.²² La scelta narrativa del romanzo diviene così espressione di una letteratura engagè che sviscera e destruttura la realtà attraverso l'immaginario, svelando ferite aperte e domande irrisolte.

Bibliografia

- BELORF Keltoum, *Rachida Lamrabet: 'Vrije meningsuiting en artistieke vrijheid gelden niet voor minderheden'*, in «DeWereldMorgen.be», 18/06/2017, <http://www.dewereldmorgen.be/artikel/2017/06/18/rachida-lamrabet-vrije-meningsuiting-en-artistieke-vrijheid-gelden-niet-voor-minderheden> [cons. il 28/12/2017].
- BERGHMANS Eva, *Rachida Lamrabet over de Duboutprijs die ze voor Vrouwland ontving*, in «De Standaard», 8/10/2008.
- BREMS Eva, *De Cauter Lieven, De Ley Herman, Fadil Nadia, Franssen Lieve, Ouald Chaib Saila, Met ontslag Rachida haalt Unia zichzelf onderuit*, in «Knack», 04/04/2017, <http://www.knack.be/nieuws/belgie/met-ontslag-rachida-lamrabet-haalt-unia-zichzelf-onderuit/article-opinion-836265.html> [cons. il 28/12/2017].
- LAMRABET Rachida, *Mercedes 207*, in N. Albdiuoni (a cura di), «Kif Kif. Nieuwe stemmen uit Vlaanderen», Manteau, 2006.
- LAMRABET Rachida, *Vrouwland*, Meulenhoff/Manteau, Antwerpen 2007.
- LAMRABET Rachida, *Een kind van God*, Meulenhoff/Manteau, Antwerpen 2008.
- LAMRABET Rachida, *De man die niet begraven wilde worden*, De Bezige Bij, Antwerpen 2011.
- LAMRABET Rachida, *A National Literature*, Keynote presented at Edinburgh World Writers' Conference, Brussels, 21 March 2013.
- LAMRABET Rachida, *Zwijg allochtoon*, Uitgeverij Epo, Antwerpen 2017.

²²LANSU Alle, *Rachida Lamrabet: Een kind van God*, in «Het Parool», 4/12/2008, <https://www.parool.nl/parool/nl/26/boeken/article/detail/63061/2008/12/04/Een-kind-van-God.dhtml> [cons. il 28/12/2017].

- LANSU Alle, *Rachida Lamrabet: Een kind van God*, in «Het Parool», 4/12/2008, <https://www.parool.nl/parool/nl/26/boeken/article/detail/63061/2008/12/04/Een-kind-van-God.dhtml> [cons. il 28/12/2017].
- LOUWERSE Henriëtte, *Homeless Entertainment: On Hafid Bouazza's Literary Writing*, Peter Lang, Bern 2007, pp. 74-76.
- PARDOEN Tom, *Humo sprak na hun tumultueuze ontslag met Rachida Lamrabet en Alona Lyubayeva: 'Liesbeth Homans is als minister van Gelijke Kansen niet geïnteresseerd in gelijke kansen'*, in «Humo», 24/04/2017, <http://www.humo.be/humo-archief/377263/humo-sprak-na-hun-tumultueuze-ontslag-met-rachida-lamrabet-en-alona-lyubayeva-liesbeth-homans-is-als-minister-van-gelijke-kansen-niet-geinteresseerd-in-gelijke-kansen>, [cons. il 28/12/2017].
- ROMBOUITS Kristien, *Kerstgesprek met Rachida Lamrabet*, in «De Bond», 19/12/2008, p.2.
- SCHEFFER Paul, *Het multiculturele drama*, in «NRC Handelsblad», 29/01/2000.

ROCCO DE LEO

Maps that Lie: Cartography, Narratives and the Performativity of Colonization

Abstract

Maps' importance in the characterizations of geographical space is unquestionable. As a combination of exploration and presentation, maps are not neutral: the stories they can tell are subordinated to cartographers' decisions about what to put in and what to leave out. A map then is not a synonym of space, rather a subjective representation of a space-time compression that can vary according to both environmental and political reasons. With the aim of creating *space* for the subaltern or marginalized groups, Postcolonial criticism tends to consider maps as means to impose colonizer's hegemony upon natives: instead of describing the true nature of the space, their works revealed «rumors of topography». Indeed, as Edward Said demonstrated, journeys made for geographical discoveries and the consequent map-making they produced have always been linked to a wider colonial project of possession and control of space. This article will focus on the role of mapmakers as unreliable narrators, and it will point out how their products worked for both survey and surveillance, reflecting the objectives, schedules and cultural assumptions of patrons and makers. Focusing on seminal works in Postcolonial and Cultural Studies, an excursus into the use of maps as an ideological sign of contradictions, half-finished processes, confusions, hybridity and liminalities will be carried out, in order to underline the mendacious potential mapmaking processes gained throughout colonial practices.

L'importanza delle mappe nella caratterizzazione dello spazio geografico è indiscutibile. In quanto combinazione di esplorazione e presentazione, le mappe non sono neutrali: le storie che raccontano sono subordinate alle decisioni dei cartografi su cosa inserire e cosa escludere. Una mappa non è quindi sinonimo di spazio, ma una rappresentazione soggettiva della compressione spazio-temporale che può variare in base a ragioni ambientali e politiche. Allo scopo di creare *spazio* per i gruppi subalterni o marginalizzati, la critica postcoloniale tende a considerare le mappe come un mezzo per imporre l'egemonia del colonizzatore sulle popolazioni native: invece di descrivere la vera natura dello spazio, esse rivelano «rumors of topography». Infatti, come Edward Said ha dimostrato, i viaggi intrapresi per scoperte geografiche erano sempre collegati ad un più ampio progetto coloniale di possesso e di controllo dello spazio. Il contributo si concentra sul ruolo dei cartografi in quanto narratori inattendibili, e si propone di evidenziare come i loro prodotti fossero un modo di indagare e sorvegliare che rifletteva gli obiettivi, i programmi e gli stereotipi culturali dei colo-

nizzatori. Sulla base dei contributi più importanti nel campo dei Postcolonial e Cultural Studies, viene proposto un excursus sull'uso delle mappe come segni ideologici di contraddizioni, processi a metà, confusioni, *hybridity* e liminalità, in modo da sottolineare il potenziale carattere mendace che la cartografia ha acquisito attraverso le pratiche coloniali.

«Coming from a small Island, I had always been fascinated by size. To see the wide river, the high mountain, to take the twenty-four-hour train journey: these were some of the delights the outside world offered. [...] Our literature, our texts, didn't commit us to an exploration of our world; rather, they were cultural markers, giving us a sense of the wholeness of our world; and the alienness of what lay outside».¹ This introductory quotation from Trinidadian-born author V.S. Naipaul's *The Writer and the World* aptly exemplifies the ancestral necessity human beings have had in creating visual representations of the surrounding world on a lasting, concrete, touchable as well as virtual surface. The essence of maps, which is probably best characterized as controlled abstraction, is also a source of fascination for writers. Maps in fact offer many examples of the ways in which their abstract nature stimulates fantasy and imagination, leads to frustration, fosters speculation, aids (and sometimes hinders) decision making, or facilitates understanding, depending on why each map was compiled, the purpose for which it is being used, and the experience and skill of the map reader. Thus, the mapping process is one of evaluation, selection, and emphasis, which leads to simplification of the detail and intricacy of the real world.

In addition, since the exact duplication of a geographical setting is effectively impossible, a map is actually a metaphor.² The mapmaker asks the map-reader to believe that a mosaic of points, lines, and areas on a flat sheet of paper is equivalent to a multidimensional world in space and time. In order to *read* a map, one needs imagination. Map symbols and their interrelationships are, in themselves, meaningless, except possibly for their aesthetic appeal. For full meaning, the map-reader must go beyond the physical presence of ink on paper to the real-world referents of the symbols. It comes that maps are never simply

¹ NAIPAUL V.S., *The Writer and the World. Essays*, Alfred A. Knopf, New York 2002, p. 1.

² Cfr. TURCHI Peter, *Maps of the Imagination. The Writer as Cartographer*, Trinity University Press, San Antonio 2004.

a scaled-down version of reality with all features intact but in miniature, but rather they represent *scientific caricatures* of the phenomena they objectify. As we said, the detail and the complexity of reality is selected, simplified, and then emphasized, so as to portray only what the mapmaker believes to be the essence of the map referent space, as defined by the purpose of the map.

Given the fact that a map cannot duplicate the infinite variety and complexity of reality, it has been a fruitful subject for literary imagery. And, as many writers point out, the very fact that a map does not reproduce reality is its great allure. Actually, imaginary maps have provided the basis for whole novels, even for series of novels. For example, twelve books and more than thirty stories take place in the Yoknapatawpha County invented and mapped by William Faulkner. Yet novels are also built around maps of places that exist only in the imagination: a map of an imaginary island was the inspiration and foundation for Robert Louis Stevenson's *Treasure Island*; maps of the fantasy world called «Middle-earth» form the basis for J.R.R. Tolkien's *The Hobbit* and the *Lord of the Rings* trilogy; and the many adventures in which Jim of *Treasure Island* and Bilbo of *The Hobbit* get involved are set in motion by a map. Writers may be especially attracted to maps because they are so well acquainted with the limitations of the written word in dealing with forms, processes, and relationships in the space-time continuum. Written language is linear; it has a beginning and an end. Maps, on the other hand, involve far less transcription from reality and less formatting than idioms do, primarily because the position of maps on the range between reality and abstraction is (or, as we will explain, should be) closer to reality. José Rabasa's critical reading of Mercator's seventeenth-century Atlas, for example, reveals historical links between the *reality* represented by Western world-maps and a privileged Eurocentric organization of geographic space that «institute[s] a systematic forgetfulness of antecedent spatial configurations».³

As Denis Cosgrove suggests, mapping is therefore a process that involves both a *complex architecture of signs*, «graphic elements with internal forms and logics capable of theoretical disconnection from any geographical reference»;⁴

³ RABASA José, *Inventing America: Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*, University of Oklahoma Press, Oklahoma City 1993, p. 6.

⁴ Cfr. COSGROVE Denis, *Cultural cartography: maps and mapping in cultural geography*, in «Annales de Géographie», 2 (2008), pp. 159-178 [167].

and a *visual architecture*, through which «the worlds they construct are selected, translated, organised and shaped»⁵. Nowadays, with modern technology, the entire world has been geographically mapped with amazing precision. With no new lands to explore, and a slow reduction in the amount of land changing hands between nations, maps today have once again begun to be used to help understand not only the lay of the land but also the content of that land, in both resources and in people. As such, maps take a wide variety of material forms and thus fall within the remit of both the cultural history of representation and of things. They cannot be understood or interpreted outside the cultural context in which they are produced, circulated and used. The influence of this cultural turn in the approach to mapping is apparent in many fields of study and, along with geography's intensive re-conceptualization of space, accounts for much of the current cross-disciplinary interest in geographical scholarship. The attention, then, has shifted: a look at any history textbook shows more emphasis given to the languages spoken, the economic prosperity, or the religious diversity in a region than to the simple contours.

Maps as we know them today are the result of millennia of study and observation. The creations of ancient European mapmakers only emphasized roads, cities, rivers, and safe harbours, since other details were not as important to travellers and traders at the time. Both in content and accuracy, the map of the world, as created by pre-Renaissance Europeans, little resembled maps seen today in geography books. Often such maps existed for the purposes of national or religious propaganda, such as the well-known *mappa mundi* (Latin for «map of the world»), which aligned the top of the map with east, the direction of Jerusalem. Of course, it would be inaccurate to think that the same map was used by all peoples across the globe; rather, world maps developed slowly and interdependently, with explorers and traders from one region adding details known to local inhabitants of another, learning the lay of the land in stages. Consequently, any map was, and is, only a partial and subjective representation of a certain portion of space – and of a space of interest from the subject's perspective. As misleading, sometimes inaccurate, and subjective, maps deployed a fabricated truth: in other words, they *lied*. Maps' mendacious nature suddenly raised with merchants learning foreign lands or sea routes, but leaving all other areas empty (or illustrated with any variety of monsters and

⁵ *Ibidem*.

extravagant flourishes). Over the course of several centuries of contact, a thoroughly detailed concept of the land emerged, and today we owe much of the existence of physical maps to the exploration and scientific study of colonial-era Europeans. An apparently more accurate cartography, indeed, did not come until much later, when precision became necessary for the management of colonial holdings. The nineteenth century in particular was a time of unprecedented discoveries and explorations throughout the world, and the *blank spaces* of the earth were surveyed, occupied and exploited by European imperial powers.

The case of old Ceylon, today known as Sri Lanka, has been narrated by Sri Lankan-born Canadian writer and Booker Prize winner Michael Ondaatje in his autobiographical work *Running in the Family*. In this work, the author states that in Ceylon «a well-told lie is worth a thousand facts»:⁶ returning to his mother-country after many years, he finds everywhere nothing else than memories of suffering and loss, and that is why he keeps using the country's old colony name instead of Sri Lanka, the one it acquired after independence in 1972. Ondaatje collects any written or spoken memory, any proof or sign that can give him a clue to his background, and he discovers that the past he has escaped from had been marked by sufferings, deaths and abuses perpetrated by European colonizers. Therefore, the maps on the wall of his brother's room in Toronto, instead of describing the real objectivity of the island, reveal «rumours of topography»,⁷ the routes for invasion and trade, and the dark mad mind of travellers' tales: «on my brother's wall in Toronto are the false maps. Old portraits of Ceylon. The result of sightings, glances from trading vessels, the theories of sextant. The shapes differ so much they seem to be translations [...] growing from mythic shapes into eventual accuracy».⁸ The very existence of Ceylon, then, can only happen in feelings of desire for and loss of memory: «Ceylon falls on a map and its outline is the shape of a tear.⁹ [...] Amoeba, then stout rectangle, and then the island as we know it now, a pendant off the ear of India».¹⁰

⁶ ONDAATJE Michael, *Running in the Family*, McClelland & Stewart, Toronto 1993, p. 176.

⁷ Ivi, p. 53.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 122.

¹⁰ Ivi, p. 53.

The different representations of Sri Lanka testify the colonial past the country is still performing, and conform to the notion of «imaginary geography» proposed by Edward Said, «the invention and construction of a geographical space [...] with scant attention paid to the actuality of its inhabitants»¹¹. As Said argues, journeys made for geographical discoveries and the consequent map-making they produced, have always been linked to a wider colonial project of possession and control of space. What is more, colonial maps worked as instruments of both survey and surveillance that revealed «the objectives, agendas and cultural assumptions of their patrons and makers».¹² All these concerns are explained in «Don't Talk To Me About Matisse», the most political section of *Running in the Family*, where Ondaatje uses the words of native poet and revolutionist Lakdasa Wikkramasinha: «[...] to our remote / villages the painters came, and our white-washed / mud-huts were splattered with gunfire».¹³ By foregrounding and engaging these words, Ondaatje suggests that colonizer's *politics of representation* had forced Sri Lankan people's performativity towards colonization and at the same time had the opposite effects of building a sense of community, of explaining what was the situation when the Europeans came, and of speaking out against the violence and abuses they perpetrated. Moreover, in another section called «Tabula Asiae», Ondaatje plays with the expression «tabula rasa» and compares actual Sri Lanka to a land of occupation: «the island seduced all of Europe. The Portuguese. The Dutch. The English. And so its name changed, as well as its shape, – Serendip, Ratnapida («island of gems»), Taprobane, [...] and Ceylon – the wife of many marriages, courted by invaders who stepped ashore and claimed everything with the power of their sword or bible or language».¹⁴ Going on, Ondaatje himself tries to become part of the condemnation, when in «High Flowers» and «The Cinnamon Peeler» he describes what in Ceylon is marginal and borderline, that is, differences in class, gender, and the questions related to national heterogene-

¹¹ SAID Edward, *Invention, Memory, and Place*, in «Critical Inquiry», 26 (2000), pp 175-192 [181].

¹² SMYTH W.J., *Map-making, Landscapes and Memory: A Geography of Colonial and Early Modern Ireland, c. 1530-1750*, University of Notre Dame Press, Paris 2006, p. 25.

¹³ ONDAATJE, *Running*, cit., p. 71.

¹⁴ Ivi, pp. 53-54.

ity, all consequences of colonization. Writing with what Eva Hoffmann calls «double vision»¹⁵, the emigrant writer Michael Ondaatje describes documented episodes of displacement, because «to emigrate is always to dismantle the centre of the world, and so to move into a lost, disoriented one of fragments».¹⁶

Running in the Family, then, uses the map to dwell upon various ex-centric dimensions. It can also dwell upon what it means to be out of a centre in terms of race, nationality, ethnics, language, sexual identity, class, or canon. Ondaatje's major concern is exactly the experience of *otherness* and the political consciousness that goes with the awareness of racial and ethnic difference, and his writing is committed to explore the state of being *different* within a dominant and definitely lying culture. In his journeys back to Sri Lanka, Ondaatje is not only looking for a lost past, but he's giving the reader a new direction, a new clue to reflect on the meaning of belonging and on the important role of both subjectivity and memory in a postcolonial contest. As a result, what he seems to suggest is that the emigrant/immigrant writer must always rewrite and re-locate the dominant geography, and consider himself as an *Other* to whom he is linked. As Ondaatje remarks, «the prodigal whose relationship to his place of birth is deeply complicated both by relations of accountability to specific, but differing, constituencies of readers and by Sri Lanka's long history of colonial rule».¹⁷ For these reasons, remembering for Ondaatje is a movement from a privatized performing activity to a construction situated in cultural politics, a collective activity – religious, racial, ethnic, familial; a community that develops its own occasions, rituals, and practices that can be considered *sites* for remembering. In his «Final Days», the last section of the book, Ondaatje fills every spatial and temporal gap, every lie the domination had constructed with its maps, and finds every link he was looking for: a sense of continuity, of heritage, of belonging. Unfortunately, Sri Lanka has turned into just another imaginary homeland, a third space of in-betweenness where the hybrid Ondaatje has to

¹⁵ HOFFMAN Eva, *Lost in Translation. A Life in a New Language*, Penguin, London 1990, p. 132.

¹⁶ BERGER John, *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*, Pantheon, New York 1984, p. 57.

¹⁷ HEBLE Ajay, *Rumours of Topography: the Cultural Politics of Michael Ondaatje's Running in the Family*, in «Essays on Canadian Writing», 53 (1994), pp. 186-203 [203].

continuously recognize the lies in order to re-create, re-shape and possess a painful past he didn't live.

Ondaatje's compromise justifies a closer consideration on how the use of Western names on colonial maps also tells of political domination of local ethnography, and provides a ready way of reading the relationship between colonizers and colonized. During the colonial era, place names were used on maps to give Western names to tribal identities. Therefore, these place names were prejudiced toward the colony. As Peter Poole argues, maps produced by European explorers created an archetype of cartographic power by ignoring indigenous names and barely acknowledging the presence of local settlements.¹⁸ Thus, European nations were able to illustrate the domino effect of the spread of their power through maps. For example, during the colonial era Zimbabwe's name was changed to Rhodesia on most maps, in order to indicate the power and domination of the West with an English name. In defining, capturing and appropriating place in language, naming is at once an act of cultural imposition and a radical operation implying despoliation, substitution and obliteration of the other. Therefore, a substantially unreliable and untrue linguistic construction of space was produced through three processes that Bill Ashcroft calls erasing, naming and narrating. In this context, mapping and cartography become a strong, albeit unreliable, instrument of discursive control that transforms the initially classified «empty space» into colonial space, that is to say, a textualized entity capable of both signifying difference and constructing identity.¹⁹ As language becomes a key to the colonizing of place, it is in the linguistic engagement with these discourses that, according to Ashcroft, *post-colonized* places can come into being.

Although the map continues to be a paradigm of colonial discourse, its deconstruction allows today what Graham Huggan defines as a «disidentification»²⁰ from the procedures of colonialism and other hegemonic discourses. A sort of *cartographic connection* is necessary indeed, as far as the link

¹⁸ Cfr. POOLE Peter, *Indigenous Lands and Power Mapping in the Americas: Merging Technologies*, in «Native Americas», 15 (1998), pp. 34-43.

¹⁹ Cfr. ASHCROFT Bill, *Caliban's Voice. The Transformation of English in Post-colonial Literatures*, Routledge, London-New York 2009, pp. 75-77.

²⁰ Cfr. HUGGAN Graham, *Interdisciplinary Measures: Literature and the Future of Postcolonial Studies*, Liverpool Scholarship Online 2013.

between poststructuralism and postcolonialism in the pursuit of social and cultural change is concerned. The prevalence of the map *topos* in contemporary post-colonial literary texts and the frequency of its ironic and/or *parodie* practice in these texts, suggest a link between a de/reconstructive reading of maps and a revision of the history of European colonialism.

The hybrid forms of post-colonial cultures only accentuate the transitional status of all cultures. While on the one hand the map is ironized as a visual analogue for the inflexibility of colonial attitudes and for the *synchronic essentialism* of colonial discourse, it is on the other hand celebrated as an agent of cultural transformation and as a medium for the imaginative reconstruction of cultural history. Deleuze and Guattari, for instance, associate this flexible design of the map to the rhizome, whose «deterritorializing lines of flight» effect «an asignifying rupture against the oversignifying breaks separating structures or cutting across a single structure».²¹ As Diana Brydon has illustrated, Deleuze and Guattari's association of the multiple connections/disconnections of the rhizome with the transformative patterns of the map provides a useful working model for the description of post-colonial cultures and for the closer investigation of the kaleidoscopic variations of post-colonial discourse.²² Yet the range of geographical locations and diversity of functions served by the map metaphor in the contemporary Postcolonial literatures also shows a desire on the part of their respective writers not merely to deterritorialize but also to reterritorialize their increasingly multi-form cultures.

To conclude, a map is primarily an artificial device. As the essence of life, and of the excluded/subjugated ones' life in our case, the process of mapmaking is rarely an objective depiction of the world. Maps tell a story, and are often mobilized to support specific political projects; they demonstrate that geography implies cancelling and overwriting; «a palimpsest of erasures and re-inscriptions», Ashcroft writes.²³ *On Exactitude of Science*,

²¹ DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix, *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*, Athlone Press, London 1988, vol. II, p. 222.

²² Cfr. BRYDON Diana, *Difficult Forms of Knowing – Enquiry, Injury, and Translocated Relations of Postcolonial Responsibility*, in M. Munkett et al. (eds.), *Postcolonial Translocations: Cultural Representation and Critical Spatial Thinking*, Rodopi, Amsterdam 2013, pp. 3-28.

²³ ASHCROFT Bill, *Post-Colonial Transformation*, Routledge, London-New York 2011, p. 132.

a famous 1946 one-paragraph story by Jorge Luis Borges, describes an Empire's cartography guild that made a map so accurate that it was as large as the Empire itself. This example illustrates both the ideal of traditional maps - to represent a territory as accurately as possible - and the limits of achieving it. Because it is practically impossible to be exact, and all maps become radical abstractions of our earthly reality. We accept these abstractions as fact, but quibble and fight when they do not match our preferred interpretations of the world. A recent exhibition at Gallery Wendi Norris in San Francisco titled *Seeking Civilization: Art and Cartography*, has presented the work of seven artists who took their liberties and pushed the boundaries of cartography.²⁴ Expanding on *Mapping*, a 1994 event exhibited at The Museum of Modern Art in New York, *Seeking Civilization* offers a timely re-contextualization of cartographic narrative in contemporary art and dialogue. Including works ranging from deconstructed colonial maps to neon light installations documenting personal journeys in search of love, these artworks direct the viewer towards new reflections on citizenship, power and nationhood. Because maps are also ways of thinking, ways of seeing, ways of knowing. And Ondaatje's memoir, *Postcolonial claims* as well as the works in *Seeking Civilization*, ask viewers how we might see love, history, and our own lives differently if we embrace the abstractions inherent in mapmaking.

Bibliografia

- ANDERSON Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Cambridge 1983.
- ASHCROFT Bill, *Caliban's Voice. The Transformation of English in Post-colonial Literatures*, Routledge, London-New York 2009.
- ASHCROFT Bill, *Post-Colonial Transformation*, Routledge, London-New York 2011.
- BERGER John, *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*, Pantheon, New York 1984.
- BRYDON Diana, *Difficult Forms of Knowing – Enquiry, Injury, and Translocated Relations of Postcolonial Responsibility*, in M. Munkett et al.

²⁴ For images and additional information, visit Group Exhibition, *Seeking Civilization: Art and Cartography*, March 23-May 13, 2017, <https://www.gallerywendinorris.com/seeking-civilization-art-and-cartography/>, retrieved on 05/07/2017.

- (eds.), *Postcolonial Translocations: Cultural Representation and Critical Spatial Thinking*, Rodopi, Amsterdam, 2013, pp. 3-28.
- COSGROVE Denis, *Cultural cartography: maps and mapping in cultural geography*, in «*Annales de Géographie*», 2 (2008), p. 159-178.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix, *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*, vol. II, Athlone Press, London 1988.
- HEBLE Ajay, *Rumours of Topography: the Cultural Politics of Michael Ondaatje's Running in the Family*, in «*Essays on Canadian Writing*», 53 (1994), pp. 186-203.
- HOFFMAN Eva, *Lost in Translation. A Life in a New Language*, Penguin, London 1990.
- HUGGAN Graham, *Interdisciplinary Measures: Literature and the Future of Postcolonial Studies*, Liverpool Scholarship Online 2013.
- MADAN P.L., *Indian Cartography: A Historical Perspective*, Manohar, New Delhi 1997.
- NAIPAUL V.S., *The Writer and the World. Essays*, Alfred A. Knopf, New York 2002.
- ONDAATJE Michael, *Running in the Family*, McClelland & Stewart, Toronto 1993.
- POOLE Peter, *Indigenous Lands and Power Mapping in the Americas: Merging Technologies*, in «*Native Americas*», 15 (1998), pp. 34-43.
- RABASA José, *Inventing America: Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*, University of Oklahoma Press, Oklahoma City 1993.
- SAID Edward, *Invention, Memory, and Place*, in «*Critical Inquiry*», 26 (2000), pp. 175-192.
- SMYTH W.J., *Map-making, Landscapes and Memory: A Geography of Colonial and Early Modern Ireland, c. 1530-1750*, University of Notre Dame Press, Paris 2006.
- TURCHI Peter, *Maps of the Imagination. The Writer as Cartographer*, Trinity University Press, San Antonio 2004.

Webography

- Group Exhibition, *Seeking Civilization: Art and Cartography*, March 23-May 13, 2017, <https://www.gallerywendinorris.com/seeking-civilization-art-and-cartography/>.

SEZIONE 2: FILOLOGICA-LINGUISTICA

Il Filo-Logico Della Menzogna

GIUSEPPE LONGO

Nell'officina delle menzogne di Jean de Nostredame¹

Abstract

In 1575 the collection entitled *Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux* was published in Lyon. The work includes the biographies of 76 *troubadours* and *trobairitz* which, according to the author Jean de Nostredame (brother of the more famous astrologer and prophet Michel), were taken from ancient manuscripts. Actually, the writer not only transcribes *Vidas* contained in the Occitan song-books, but profoundly reworks them, even adding biographies of nonexistent poets. His lies are never pointless, nor are they the result of the simple pleasure of narrating, every invention is aimed at praising Provence's glorious past. The invention of troubadours, as well as the introduction of fictional characters within the *Vidas*, are intended to pay homage to the powerful Provençal and Italian families with whom the author was in contact and from whom gratitude and gifts were expected. By revealing the ideological framework of the book, this contribution will highlight how the reception of troubadour poetry in Italy, and the expectations of the publishing market, influenced the production of this fascinating collection of fake biographies.

Nel 1575 viene pubblicata a Lione la raccolta intitolata *Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*. L'opera accoglie le vicende biografiche di ben 76 *troubadours* e *trobairitz* che, a detta dell'autore Jean de Nostredame (fratello del più celebre astrologo e profeta Michel) sarebbero state tratte da antichi manoscritti. In realtà il letterato non si limita a trascrivere le *Vidas* contenute nei canzonieri occitani, ma le rielabora pesantemente, aggiungendo perfino biografie di poeti mai esistiti. Le sue bugie non sono mai gratuite, né sono frutto del semplice piacere di narrare, ogni invenzione risponde alla precisa volontà di tessere le lodi della sua Provenza rivendicandone l'illustre passato. La creazione *ex novo* di trovatori mai esistiti, così come l'introduzione di personaggi di fantasia all'interno delle *Vidas*, serve ad omaggiare le potenti famiglie provenzali o italiane con le quali l'autore era in contatto e dalle quali si attendeva riconoscenza e doni. Palesando l'impalcatura ideologica della raccolta, questo contributo metterà in evidenza come la ricezione della poesia trobadorica in Italia, e le aspettative del mercato editoriale, abbiano influito sulla produzione di questa affascinante collezione di false biografie.

¹ L'espressione è presa in prestito da CHABANEAU Camille e ANGLADE Joseph, *Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, Honoré Champion Éditeur, Paris 1913, p. 282.

Nel 1575, per i tipi di Alessandro Marsilij, viene pubblicato a Lione uno dei testi più controversi sulla poesia trobadorica e sui suoi protagonisti: *Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*. L'opera raccoglie le vicende biografiche di ben 76 *trobadors* e *trobairitz* che sarebbero state tratte da antichi manoscritti rinvenuti presso monasteri del sud della Francia. Compilatore della raccolta è Jean de Nostredame, procuratore presso il parlamento regionale di Aix e fratello del più celebre astrologo e 'profeta' Michel. In realtà l'autore non si limita a raccogliere alcune *Vidas* contenute in antichi canzonieri occitani, ma le rielabora pesantemente, aggiungendo perfino biografie di trovatori mai esistiti.

L'idea di allestire una raccolta di biografie di poeti provenzali non è originale, Pietro Bembo, il più autorevole umanista del Cinquecento italiano, aveva lungamente accarezzato un progetto editoriale analogo. In una lettera del 12 novembre 1530, inviata da Padova ad Antonio Tebaldeo afferma «io fo pensiero di fare imprimere un dì tutte le rime de' poeti Provenzali insieme con le loro vite».² Il veneziano e altri intellettuali italiani che si cimentarono nell'impresa, vuoi per eccessivi scrupoli filologici, vuoi per la difficoltà nel reperire i canzonieri, non diedero seguito alla tanto vagheggiata edizione. Le ricerche compiute dalla provenzalistica italiana del Cinquecento diventano, però, materiale di riuso per il falsario che non esita ad imbastire menzogne finalizzate ad inserire la sua opera nel filone dei rigorosi studi italiani avviati nella prima metà del secolo.

La ricostruzione delle fonti della raccolta è una questione molto complessa. Certamente l'autore ebbe a disposizione alcuni antichi codici ormai perduti, ma anche quando attinge da una fonte manoscritta autorevole, non si mantiene fedele ad essa per una serie di ragioni. La prima, e forse la più banale, è la difficoltà di comprensione dell'occitano; egli inoltre tende ad ampliare e rimaneggiare le sue fonti manoscritte utilizzando la propria immaginazione o, più spesso, fondendo dettagli presi altrove: il tasso di contaminazione è altissimo in tutte le biografie, anche in quelle che sembrano più attendibili. Occorre precisare che non tutte le notizie contenute nella raccolta possono essere conside-

² BEMBO Pietro, *Lettere*, a cura di E. Travi, vol. III, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1987, p. 199. A proposito di questa lettera inviata ad Antonio Tebaldeo si veda anche DEBENEDETTI Santorre, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, Loescher, Torino 1911, p. 262.

rate semplicemente delle menzogne o delle pure invenzioni. Secondo una valutazione complessiva compiuta da Chabaneau e Anglade³ e condivisa da Leroy⁴ ventuno biografie possono essere considerate quasi delle semplici traduzioni delle *vidas* contenute nel canzoniere di Sault, una decina sono grosso modo tradotte dal Vellutello, dodici sarebbero state fabbricate *ex novo*; tutte, però, sono infarcite di falsificazioni ed errori. Lo stesso Nostredame presenta ai lettori molte delle sue fonti, soffermandosi, in particolare, sul misterioso *chansonnier du comte de Sault*.⁵ Altre fonti sono le opere del Landino, del Vellutello e del Gesualdo, anch'esse menzionate nel proemio della raccolta.

Le bugie del procuratore di Aix non sono affatto gratuite né sono frutto del semplice piacere di narrare, come parte della critica ha tentato di dimostrare. Tutte le sue invenzioni nascono da un preciso programma che piega sempre la realtà alle finalità generali dell'opera. Le vite sono selezionate e plasmate per raggiungere i tre scopi fondamentali che si è prefissato:

- esaltare la Provenza, la sua lingua, i suoi poeti e le famiglie più illustri della regione tra cui, ovviamente, anche la propria;
- lusingare alcuni ricchi personaggi che si erano fatti promotori finanziari dell'impresa editoriale;
- intercettare il favore del pubblico, in particolare quello italiano, legando la sua opera alla moda petrarchista del tempo.

³ CHABANEAU-ANGLADE, *Les Vies*, cit., pp. 63-65.

⁴ LEROY EDGAR, *Romanin: les Cours d'Amour et Jehan de Nostredame* in «Annales d'Avignon et du Comtat Venaissin», XIX (1933), p. 55.

⁵ Questa è la descrizione che l'autore ci fornisce in merito al canzoniere oggi perduto: «Je puis asseurer vrayement avoir veu et leu deux grands tomes divers escripts en lettre de forme sur parchemin illuminez d'or et d'azur, qui sont dans les archifs du seigneur comte de Sault, ausquels sont descrites en lettre rouge les vies des poètes provençaux (qu'ils nommoient Troubadours) et leurs poësies en lettre noire, en leur idiomat, en nombre de plus de quatre vingts, tant hommes que femmes, la plupart gentilshommes et seigneurs de places, amoureux des roynes, imperatrices, duchesses, marquises, comtesses et autres princesses et gentilsfemmes, desquelles les maris s'estimoient grandement heureux quand nos poètes leur addressoyent quelque chant nouveau, en nostre langue provençalle» (da CHABANEAU-ANGLADE, *Les Vies*, cit., pp. 9-10). Sulla questione si rimanda a Chabaneau Camille, Anglade Joseph, *Essai de reconstitution du chansonnier du comte de Sault*, in «Romania», XL (1911), pp. 243-322.

Molte delle menzogne del Nostredame, a ben guardare, sono concepite proprio per strizzare l'occhio alle attese del mercato editoriale italiano e ai letterati della penisola.

Una delle mistificazioni più comuni all'interno delle *Vite* riguarda lo stravolgimento dei luoghi di provenienza dei trovatori. Numerosi sono i poeti ai quali vengono letteralmente *cambiati i connotati* pur di renderli nativi della Provenza.

Come già evidenziato da Chabaneau e Anglade, l'autore non si limita ad inventare i luoghi di origine dei trovatori di cui non conosceva la provenienza, ma, coscientemente, altera anche informazioni reali di cui era in possesso. Cito solo due esempi: Jaufré Rudel signore de Blaije diventa *Jaufré Rudel de Blieux* (in pratica sostituisce la cittadina di Blaye sulla costa atlantica dell'Aquitania con una località provenzale, Blieux appunto, che ha un nome simile ma che si trova in tutt'altra regione della Francia); Arnaut de Mareuil, poeta perigordino, diventa *Arnaud de Meyrueil* (ovvero Meyreuil) cittadina provenzale poco distante da Aix. Procedimenti analoghi si ripetono per molti altri poeti.

Osservando attentamente le falsificazioni costruite dal Nostredame, emerge un aspetto che la critica non ha finora evidenziato. Nei confronti dei trovatori italiani, l'autore si mostra molto più rispettoso: non solo evita di falsificarne l'origine, ma sembra voler mettere in rilievo la loro reale provenienza. La *provenzalizzazione forzata*, applicata a quasi tutti i personaggi, conosce un limite solo nei confronti dei poeti italiani. Il luogo di nascita dei trovatori italiani non solo è preservato (come avviene per Percivalle Doria, Lanfranco Cigala e Folchetto di Marsiglia), ma è addirittura messo in evidenza, come nelle biografie di Bonifacio Calvo e Sordello. L'orgoglio per la propria terra prende però il sopravvento nello scrittore e, ad un certo punto della loro esistenza, anche i trovatori italiani vengono ricondotti alla Provenza, solitamente per amore di una donna o al servizio della nobiltà locale. La volontà di intercettare il favore del pubblico della penisola pare dunque prevalere, almeno per un momento, sul desiderio di dare lustro alla sua Provenza.⁶ In realtà, proclamando che tanti poeti di origine italiana avevano adotta-

⁶ Il professore Giuseppe Noto, nel suo recente contributo *Les 'verités' de Jean de Nostredame* messo gentilmente a mia disposizione, vede in questa onestà intellettuale del Nostredame una delle verità da mettere in rilievo per riconsiderare, almeno in parte, l'attendibilità della raccolta. È certo che il procuratore di Aix avesse ben compreso la natura transnazionale dell'esperienza trobadorica, soprattutto grazie agli studi provenzali italiani e, in particolare,

to la lingua provenzale preferendola al loro volgare materno, Nostredame riesce ulteriormente ad esaltare la sua patria.⁷

Oltre a voler lodare la Provenza e le casate più illustri della regione, l'autore è chiaramente intenzionato, come ho già anticipato, a tessere le lodi anche della propria famiglia. Al fratello Michel, oggi noto ai più come *profeta Nostradamus*, va il merito di aver stimolato Jean ad intraprendere questo lavoro. Il familiare è menzionato fin dalla dedica alla regina di Francia con la precisa indicazione delle sue 'competenze' nel campo della medicina e dell'astrologia.⁸ Ma i riconoscimenti verso il fratello non finiscono qui; scorrendo il volume possiamo notare che viene trasformato anch'egli in un trovatore. Il poeta Ancelme de Mostiere, la cui biografica occupa il 63° posto nella raccolta, altri non è che lo stesso Michel: Ancelme de Mostiere è infatti l'anagramma di Michel de Nostradamus. Il procuratore di Aix non si accontenta di mettere in rilievo, con questa biografica, le straordinarie capacità di Ancelme nel campo della poesia, della matematica, dell'astrologia e ovviamente della divinazione, ma estende le sue lodi anche ai discendenti del presunto trovatore, ovvero i suoi nipoti. César e Magdalene, figli del Nostradamus, sono menzionati in almeno quattro biografie. Dietro un altro personaggio della raccolta, il poeta Peyre de San Romyech, si celerebbe, invece, il nonno materno dell'autore.

Anche le coordinate temporali entro cui sono collocati i poeti della raccolta risultano alterate: un vistoso slittamento in avanti consente all'autore di

grazie a quanto affermato da Bembo nel I libro delle *Prose*. Voglio però ribadire che il falsario ha un duplice atteggiamento verso la questione: quando si tratta di trovatori italiani è pronto a riconoscere la loro reale origine mentre non ha nessun problema a manipolare la provenienza di tutti gli altri (Catalani, Rossiglionesi, Limosini, Alverniati, ecc...). La ragione di questa non univoca condotta va imputata, a mio avviso, al suo spiccato fiuto editoriale che aveva visto nel mercato italiano il luogo più adatto alla diffusione del suo lavoro; egli doveva essere, inoltre, ben consapevole che sarebbe stato difficile ingannare i suoi lettori italiani sulla reale provenienza di trovatori particolarmente noti, come Sordello o Folchetto di Marsiglia.

⁷ Nella biografica di Sordello leggiamo, infatti: «Sordel fut poëte mantuan, qui surpasse en poesie provensalle Calve, Folquet de Marseille, Lanfranc Cygalle, Perceval Doria, et autres poëtes genevois et tuscans, qui toutesfois pour la douceur de nostre langue provensalle s'y sont plustost delectez qu'en la leur propre maternelle», da CHABANEAU-ANGLADE, *Les Vies*, cit., p. 93.

⁸ «[...] y estant aussi induit par feu mon frère maistre Michel de Nostradamus, docteur en medecine et astrologie à Salon de Craux [...]» (ivi, p. 4).

legare, impropriamente, le vite di moltissimi trovatori alle vicende storico-politiche dei conti di Provenza e di Aragona.

Per quanto concerne il contenuto delle biografie, bisogna rilevare che esse sono generalmente costruite sulla base di aneddoti estrapolati da qualche lirica o presi liberamente a prestito da altri trovatori. Come se si trattasse di materiale di riuso, il compilatore si serve di tutto quanto faccia al caso proprio, usando perfino titoli di opere contemporanee per arricchire la produzione dei suoi personaggi.

Una delle strategie di falsificazione più riuscite è rappresentata dallo stile che è formulare e semplice, proprio come quello delle *vidas* tramandate dai canzonieri occitani. Lo stile della raccolta è stato implacabilmente giudicato da Chabaneau e Anglade come estremamente ripetitivo e privo di ogni grazia.⁹ La ripetitività delle biografie andrebbe considerata, invece, uno degli elementi vincenti nella falsificazione della realtà perché contribuisce a confondere il lettore generando una totale somiglianza tra le biografie dei poeti realmente esistenti e le biografie dei trovatori appena usciti dalla penna dell'autore.

In almeno quindici *Vies* troviamo qualche verso in occitano redatto dallo stesso Nostredame. Una delle caratteristiche di questi inserti apocrifi è la loro brevità. Questi lacerti lirici sono sempre direttamente collegati alle vicende personali del poeta che li avrebbe composti. Potremmo aspettarci che i versi apocrifi ricorran solo nelle biografie del tutto inventate, ma non è così; Nostredame intreccia le sue creazioni liberamente, inserendo versi di sua produzione anche nei ritratti di poeti realmente attestati. Menzogna e realtà si confondono in un groviglio che la filologia è riuscita solo in parte a districare.

Cito solo un paio dei casi di falsificazione più interessanti che riguardano alcune liriche del Petrarca; da queste l'autore estrapola pochissimi versi, generalmente l'*incipit*, per poi tradurli direttamente in occitano o parafrasarne il contenuto in francese, e attribuirli spudoratamente a qualche trovatore. Nella biografia di Guilhem Adhemar si afferma che questi «en une de ses chansons dict que, s'il estoit si savant que Virgille ou Homere, il feroit un gros volume des louanges de sa dame»,¹⁰ concetto analogo a quello espresso dal Petrarca nel sonetto *Se Virgilio et Homero avessin visto*.

⁹ Ivi, pp. 94-95.

¹⁰ Ivi, p. 30.

A proposito della produzione lirica di Aymeric de Pyngulan leggiamo che questi avrebbe composto delle «plaisantes inventions en laquelle il recitoit qu'il n'y ha tant d'animaux parmi la terre, ne tant d'oyseaux parmi le boys, ne tant d'estoylles au ciel qu'il ha de facheux pensemens chaque nuit dans son coeur»,¹¹ ma l'invenzione a cui il Nostredame accenna è la sestina del Petrarca *Non à tanti animali il mar fra l'onde* di cui egli fornisce una parafrasi quasi letterale della prima strofa. Se ciò non bastasse la biografia di questo trovatore, al pari di tante altre, si conclude con la dichiarazione che il Petrarca lo avrebbe imitato e seguito in molti dei suoi testi, oltre a farne menzione nel suo *Trionfo d'Amore*.¹² Così il lettore antico, completamente irretito dalle falsificazioni del Nostredame, non poteva che giudicare la sestina petrarchesca un mero rifacimento di un testo provenzale preesistente.

All'interno della biografia *Du comte de Poictou* si afferma che il trovatore Loys Emeryc, che dimorava presso la corte del suddetto conte, avrebbe composto, tra le altre, una canzone di cui viene ripreso l'*incipit*: «Kascun jour m'es benafort mays d'un an / Quand yeu vezy aquella que tant amy»;¹³ al Debenedetti pare che questi versi abbiano radice nei petrarcheschi *Ogni giorno mi par più di mill'anni / ch'i' segua la mia fida e cara duce*.¹⁴

Nella vita del trovatore Geoffroy du Luc, personaggio inventato dal Nostredame forse fondendo il nome di un suo contemporaneo con quello di alcuni trovatori realmente esistiti, la quartina citata e la presunta risposta dell'amata, riassumono il contenuto della canzone *Quel'antiquo mio dolce empio signore*.¹⁵

In altri casi l'autore rivendica esplicitamente il primato dei suoi poeti rispetto al Petrarca, declassato al ruolo di semplice epigono. Ciò avviene, per

¹¹ Ivi, p. 69.

¹² «Petrarque l'a imité et suyvi en plusieurs passages et en fait mention en son Triomphe d'Amour» (ivi, p. 70).

¹³ Ivi, pp. 117-118.

¹⁴ DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali*, cit., p. 200.

¹⁵ A proposito di quest'ultimo furto di versi, il Debenedetti segnala che Alessandro Tassoni nelle sue *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*, pur notando e commentando la somiglianza tra i due testi, rimase ingannato dal Nostredame e concluse che *chi avrebbe tolto sarebbe il Petrarca* (ivi, p. 200). Ciò dimostra come anche i maggiori provenzalisti del Seicento furono irretiti dalle menzogne abilmente imbastite dal Nostredame.

esempio, nella biografia di Peyre d'Aulvergne dove leggiamo: «Il a faict quelques chansons spirituelles, d'entre lesquelles une à la Vierge Marie mere de Dieu, qui se commence: *Domna dels Angels Regina, / Esperansa dels crezens*, à l'imitation de laquelle Pétrarque en a faict une semblable». ¹⁶

A quale testo il Nostredame alluda non è chiaro, potrebbe trattarsi della lirica mariana del *Canzoniere* che inizia *Vergin bella, che di sol vestita* nella quale però, ad esser precisi, versi uguali a quelli citati dall'autore non se ne trovano; tuttavia nella lirica del Petrarca sono espressi concetti molto simili.

Questi brevi esempi mostrano come il falsario sfrutti l'enorme notorietà del Petrarca nel Cinquecento creando *ad hoc* delle false fonti all'interno della tradizione trobadorica. Le sue invenzioni, però, non finiscono qui, nella parte finale delle biografie, prima della morte del trovatore, incontriamo quasi sempre i titoli di una corposa produzione non lirica di cui il suo personaggio sarebbe autore. Sono davvero tanti i generi narrativi indebitamente ascritti ai trovatori, per il compilatore il prestigio di questi poeti era così indiscutibile da poter attribuire loro praticamente di tutto: commedie, tragedie, trattati, opere storiche, matematiche o filosofiche. ¹⁷

Una delle invenzioni nostradamiane di maggior successo, e quindi particolarmente difficile da sradicare, consiste nell'aver attribuito a molti trovatori la composizione di opere teatrali, sia commedie che tragedie. Nelle sue *Recherches sur les Théâtres de France* Pierre-François Godard de Beauchamps, pur ammettendo che il libro di Nostredame contenga molte inesattezze, accetta le favole contenute nella raccolta; alla fine del suo testo, nella tavola cronologica degli autori di teatro, inserisce tra i più arcaici proprio Jaufre Rudel. ¹⁸ Nella storia del teatro, le menzogne imbastite dall'autore delle *Vies* continueranno ad essere considerate degne di credito per molti secoli. Questa invenzione offre, infatti, la possibilità di retrodatate di molti secoli la

¹⁶ CHABANEAU-ANGLADE, *Les Vies*, cit., p. 100.

¹⁷ Non c'è trovatore che non abbia composto uno o più trattati, in alcuni casi il Nostredame inventa perfino qualche giudizio critico su queste opere affermando, come al solito, di riportare l'opinione delle sue misteriose fonti. Da dove vengano tutti questi titoli è difficile stabilirlo, in molti casi l'abbinamento con fatti storici pare assolutamente casuale, in altri sembra invece che l'autore si affidi alla suggestione di un verso di quel trovatore adattandolo a divenire un titolo plausibile per un trattato.

¹⁸ CHABANEAU-ANGLADE, *Les Vies*, cit., p. 162.

nascita del teatro comico e tragico in Francia. Molti studiosi che si sono occupati di storia del teatro francese, hanno continuato a menzionare Arnaut Daniel, Hugue Brunet, Pierre de Saint Remy, Pierre Roger ed altri trovatori, o presunti tali, come iniziatori di questo genere letterario.

Nella raccolta non è raro incontrare ricostruzioni a dir poco fantasiose anche su personaggi che sarebbero stati cantati dagli antichi rimatori occitani. Questo semplicissimo *escamotage*, ovvero l'inserimento di gentiluomini e gentildonne oggetto di lode da parte dei trovatori, è utilizzato per dare lustro a qualche suo conoscente o familiare, oltre che per ampliare le vite che dovevano sembrargli troppo brevi.

La volontà encomiastica è infatti l'altra grande motivazione che spinge l'autore a costruire menzogne. La fonte in assoluto più citata nella raccolta, il Monaco delle Isole d'Oro, sarebbe esponente dell'illustre famiglia genovese dei Cybo. Alla creazione di questo personaggio concorrono esigenze distinte, ma abilmente conciliate dal falsario. Per molto tempo il Monaco delle Isole d'Oro è stato la fonte più oscura del Nostredame, studiosi e appassionati dei secoli passati hanno dato credito alla raccolta di biografie ritenendo plausibile l'esistenza di questo personaggio. In realtà il monaco è trasposizione letteraria di almeno due conoscenti dell'autore. Benché ascritto al casato genovese, *Lo Moine des Iles d'Or* è anagramma di Reimond de Soliers, intellettuale calvinista, amico, e presumibilmente collaboratore, del Nostredame.¹⁹ L'inserimento del monaco nel casato dei Cybo nasconde però interessi di natura pratica. Il falsario intendeva chiaramente piaggiare Alberico Cybo Malaspina, signore di Massa e di Lunigiana. Nostredame era coadiuvato da due scaltri intermediari: il primo è Scipione Cybo, familiare, ambasciatore e servitore del principe di Massa, l'altro è Giovanni Giudici, giureconsulto massese che tradurrà in italiano le *Vies* prima ancora che l'edizione francese veda la luce.

Il Nostredame, tramite i due intermediari appena citati, venne a conoscenza della generosità di Alberico Malaspina e della sua spasmodica ricerca di notizie storiche relative al suo casato. Ecco spiegata la ragione per cui il dotto Monaco delle Isole d'Oro non solo risulta ascritto al casa-

¹⁹ CHABANEAU Camille, *Le moine des Isles d'or*, in «Annales du Midi», LXXV (1907), pp. 964-672.

to dei Cybo, ma possiede, anche, una *Vida* costruita su misura per adulare il suo presunto ricco discendente. Nella biografia del monaco ritroviamo una profezia proprio sulle glorie future dei Cybo e un riferimento alla donna amata: tale *Elis des Baulx, dame des Baulx, et comtesse d'Avelin*.²⁰

La menzione della donna cantata dal religioso prima di intraprendere la vita monastica nasconde un'ulteriore strategia di adulazione nei confronti del principe. La sua seconda moglie fu infatti Isabella di Capua, figlia di Vincenzo duca di Termoli della famiglia dei del Balzo. Il Nostredame ha inventato questo amore di gioventù del fantomatico monaco affinché Alberico e Isabella ritrovassero, nella storia dei loro antenati, un riflesso delle loro vicende biografiche. Tuttavia dobbiamo ammettere che le ricostruzioni genealogiche dell'autore sono sì false, ma architettate sempre a partire da qualche elemento reale. Il caso appena citato è emblematico perché la famiglia dei Baux, a cui davvero apparteneva la seconda moglie di Alberico, è strettamente legata alla tradizione poetica provenzale. I suoi antenati infatti, al seguito degli Angioini, si erano insediati nel sud Italia dove passarono ad essere indicati come del Balzo.

Realtà e menzogna si sovrappongono in maniera ancora più sorprendente in un altro caso. Sempre al fine di adulare il ricco Alberico Cybo Malaspina, Nostredame riferisce che la dama Berlenda, a cui il trovatore Lanfranco Cigala dedicò un *planh*,²¹ appartenne al casato dei Cybo. Questa informazione potrebbe essere archiviata come una delle tante menzogne del Nostredame che, narrando la vita di un poeta genovese, non si lascia sfuggire l'occasione di trasformare Berlenda in un'antenata di Alberico, ascrivendola arbitrariamente al casato del generoso mecenate.

Sulla reale identità della dama compianta da Lanfranco Cigala ha detto qualche parola Pio Rajna. Lo studioso è giunto alla conclusione che la donna

²⁰ «Il a escript aussi que le Monge estoit homme de sainte vie, de bon exemple et continuelle méditation, qu'il a escript un livre auquel il predict que de ceste maison de Cybo sortiroient plusieurs grands et illustres personnages, qui gouverneroyent et administreroyent l'Eglise catholique et seroyent auprès des roys et princes et grands seigneurs» (cito da CHABANEAU-ANGLADE, *Les Vies*, cit., p. 151).

²¹ Si tratta del testo *Eu no chan ges per talan de chantar* (BEdT 282,7).

era moglie di un esponente della famiglia Malaspina, signori di Tortona.²² L'autore delle *Vies* per rendere la sua opera gradita all'influente principe, stabilisce che la Berlanda cantata da Lanfranco Cigala sia un'antenata di Alberico senza sapere che, in fin dei conti, le cose stavano davvero così: le menzogne imbastite dal compilatore sembrano sconfinare nella realtà. Il principe poteva davvero vantare che una sua antenata di nome Berlanda fosse stata cantata da un poeta provenzale. L'errore in cui lo inducevano le invenzioni del Nostredame era considerare quella Berlanda un'ascendente del ramo paterno mentre la donna, stando alle ricerche del Rajna, appartenne al ramo materno dei suoi antenati, i Malaspina, di cui Alberico era ultimo erede. Le invenzioni del Nostredame si intrecciano, dunque, con tutta una serie di vicende reali che le rendono non solo plausibili, ma le trasformano davvero in un'altra faccia della realtà.

Bibliografia

- ANGLADE Joseph, *Nostradamica I. Encore le Moine des Iles d'Or*, in «Romania», 41 (1912), pp. 321-330.
- ARUCH Aldo, *Le biografie provenzali di Jehan de Nostredame e la loro prima traduzione italiana*, in «Studi Medievali», 4 (1913), pp. 193-212.
- BEMBO Pietro, *Prose della volgar lingua*, a cura di C. Dionisotti, Utet, Torino 1966.
- BEMBO Pietro, *Lettere*, a cura di E. Travi, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1987.
- CAPELLI Roberta, *Finzioni e funzioni del sogno: la costante onirico-ideologica nella lirica occitana tra cinque e novecento*, in «Quaderns d'Italià», 13 (2008), pp. 59-69.
- CASANOVA Jean-Yves, *La Réception du texte troubadoursque au XVIe siècle en Provence, Actes du IVème Congrès de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*, (Vitoria-Gasteiz, 22-28 agosto 1993), I, AIEO, Vitoria-Gasteiz 1994, pp. 61-78.
- CASANOVA Jean-Yves, *Historiographie et Littérature au XVIe siècle en Provence: l'oeuvre de Jean de Nostredame*, Brepols, Turnhout 2012.

²² RAJNA Pio, *Un frammento di un codice perduto di poesie provenzali*, in E. Monaci (a cura di), *Studj di filologia romanza*, Ermanno Loescher, Roma 1891, vol. V, pp. 13-18.

- CHABANEAU Camille, *Le moine des Isles d'or*, in «Annales du Midi», LXXV (1907), pp. 964-672.
- CHABANEAU Camille, ANGLADE Joseph, *Essai de reconstitution du chansonnier du comte de Sault*, in «Romania», XL (1911), pp. 243-322.
- DEBENEDETTI Santorre, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, Loescher, Torino 1911.
- DIONISOTTI Carlo, *Scritti sul Bembo*, a cura di C. Vela, Utet, Torino 2002.
- GIUDICI Giovanni, *Le vite delli più celebri et antichi primi poeti provenzali*, Alessandro Marsilij, Lione 1575.
- GODARD DE BEAUCHAMPS Pierre-François, *Recherches sur les Théâtres de France*, Prault, Paris 1735.
- LEROY Edgar, *Romanin: les Cours d'Amour et Jehan de Nostredame* in «Annales d'Avignon et du Comtat Venaissin», XIX (1933), pp. 39-66.
- LEROY Edgar, *Nostradamus, ses origines, sa vie, son oeuvre*, Lafitte, Bergerac 1972.
- NOSTREDAME Jean de, *Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, a cura di C. Chabaneau e J. Anglade, Honoré Champion Éditeur, Paris 1913.
- NOTO Giuseppe, *Les 'verités' de Jean de Nostredame*, Atti del colloquio *La réception des troubadours en Provence: XVIe-XVIIIe siècles* (Aix-en-Provence 3-4 ottobre 2013), Garnier, Parigi 2018.
- PETRARCA Francesco, *Il Canzoniere*, a cura di G. Contini, Einaudi, Torino 1964.
- PROKOP Josef, *Jehan de Nostredame: Vies des Troubadours ou nouvelles de la vie?*, in «Écho des études romanes», 7 (2011), pp. 21-30.
- PULSONI Carlo, *Luigi Da Porto e Pietro Bembo: dal canzoniere provenzale E all'antologia trobadorica bembiana*, in «Cultura neolatina», 52 (1992), pp. 323-351.
- RAJNA Pio, *Un frammento di un codice perduto di poesie provenzali*, in E. Monaci (a cura di), *Studj di filologia romanza*, Ermanno Loescher, Roma 1891, vol. V, pp. 1-64.
- TASSONI Alessandro, *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*, Giulian Cassiani, Modena 1609.
- VARENNE Marc, *Jehan de Nostredame et les troubadours*, in «Revue de la Renaissance», 13 (1913), pp. 150-156.

GIOVANNI DE VITA

***L'editio princeps del Pecorone:*
prime indagini sulla ricezione tra riscrittura e manipolazione**

Abstract

In the tuscan late medieval literature the *Pecorone*, a collection of fifty novellas on the model of the Boccaccio's *Decameron*, has always been considered an enigmatic work. For century it has been received through the *editio princeps*, *Il Pecorone di ser Giovanni Fiorentino, nel quale si contengono cinquanta novelle antiche, belle d'invenzione e di stile*, printed in Milan in 1558 in full counter-reformist climate, until an immediate comparison with the manuscript tradition has not emerged as this first version of the sixteenth century is to be considered a real rewriting, the work of the bibliophile and curator Lodovico Domenichi, who, manipulating the text and the structure of the narration, has distorted the content and the plant, as well as the language of the collection. The contribution aims to investigate the reasons, which have led to those operations to understand the reason of the alteration of the text.

All'interno della narrativa tardo medievale toscana il *Pecorone*, raccolta di cinquanta novelle sulla scia del modello decameroniano, ha da sempre rappresentato un'opera enigmatica sotto molti aspetti, a partire dai dubbi di natura storica circa l'autore, il titolo e la datazione. Per secoli l'opera è stata recepita tramite l'*editio princeps*, *Il Pecorone di ser Giovanni Fiorentino, nel quale si contengono cinquanta novelle antiche, belle d'invenzione e di stile*, stampata a Milano nel 1558 in pieno clima controriformistico, fino a quando da un immediato confronto con la tradizione manoscritta non è emerso come questa prima versione cinquecentesca sia da considerarsi un vero e proprio rifacimento, opera del bibliofilo e curatore Lodovico Domenichi, che, con pesanti manipolazioni sul testo e sulla struttura della narrazione, ha stravolto il contenuto e l'impianto, oltre che la veste linguistica della raccolta. Il contributo si propone di indagare le motivazioni che hanno veicolato tali interventi, per comprendere il valore e il significato connessi al principio di alterazione del testo.

Con il nome di *Pecorone* e con l'attribuzione a un ser Giovanni è conosciuta una raccolta di cinquanta novelle, databile intorno alla fine del XIV secolo. L'opera – in cui si narrano gli amori di frate Aurette e suora Saturnina, che per reprimere la loro passione decidono, sulla falsariga del modello decameroniano, di raccontarsi una novella a testa per venticinque giorni – è tradita in forma adespota e anepigrafa integralmente da tre

manoscritti cartacei.¹ Sia il titolo che il presunto autore sono stati desunti dal sonetto che chiude la raccolta in tutti e tre i codici: «Mille trecento con settantott'anni / veri correvan, quando incominciato² / fu questo libro, scritto e ordinato, / come vedete, per me ser Giovanni. [...] Ed è per nome il Pecoron chiamato». L'appellativo di fiorentino e il merito di aver restituito al pubblico un considerevole novelliere tardo-medievale si devono, invece, al curatore della prima stampa, Lodovico Domenichi, che la pubblicò nel 1558 per i tipi di Giovanni Antonio degli Antoni a Milano con il titolo *Il Pecorone di ser Giovanni Fiorentino, nel quale si contengono cinquanta novelle antiche, belle d'invenzione e di stile*. A partire da quella data l'opera ha ricevuto numerose edizioni complete, in aggiunta ad altre parziali, tutte basate sul testo offerto dall'edizione cinquecentesca.³ Grande pregio dunque tenderemmo ad accordare alla *princeps*, in virtù del fatto che per secoli ha rappresentato il testo di riferimento, se non fosse che un immediato confronto con la tradizione manoscritta ha rivelato come il Domenichi, noto rimaneggiatore di testi tre-quattrocenteschi per le tipografie del XVI secolo, fosse intervenuto con pesanti manipolazioni sul testo e sul progetto della raccolta, tanto da stravolgerne la veste linguistica e il contenuto, modificandolo in più punti con tagli e interpolazioni, fino a giungere in alcuni casi alla totale commutazione di ben tre novelle. Se escludiamo l'edizione del 1944 di Battaglia,⁴ in quanto parziale (sono edite solamente 19 novelle, oltre al proemio e alle ballate) e basata sul testo di una stampa del 1815 con il solo

¹ II, IV, 139 della Bibl. Nazionale Centrale di Firenze (M), della metà circa del XV (il più antico dei tre); il Rediano 161 della Bibl. Medicea Laurenziana di Firenze (R), del primo quarto circa del sec. XVI; il Trivulziano 85 della Bibl. dell'Archivio Storico Civico e Trivulziana di Milano, (T) del terzo quarto circa del sec. XV. Inoltre, ci sono pervenuti altri testimoni miscellanei contenenti solo alcune delle novelle o delle ballate che chiudono le 25 giornate della cornice: il Palatino 360, il Magliabechiano VIII 376, il II, II, 56, conservati nella Bibl. Nazionale Centrale di Firenze, il Pluteo XC sup. 89 della Bibl. Medicea Laurenziana di Firenze, e il Marucelliano A 111 della Bibl. Marucelliana di Firenze.

² *Incominciato* è lezione di M, mentre R legge *cominciamento* e T *intitolato*.

³ Per una disamina completa della tradizione a stampa del *Pecorone* e per una descrizione dettagliata della *princeps* si rinvia al contributo di MACCHI Gianna, *Su le edizioni a stampa del 'Pecorone'*, in *Rendiconti dell'Istituto lombardo di scienze e lettere*, CVII, 1973, pp. 571-596.

⁴ BATTAGLIA Salvatore, *Il Pecorone di ser Giovanni Fiorentino*, Bompiani, Milano, 1944.

conforto del codice II, IV 139, la prima e unica edizione integrale, che si dichiara come risultato finale dell'esame critico dei manoscritti pervenuti, fu pubblicata soltanto nel 1974 da E. Esposito per la collana «Classici italiani minori» da lui diretta.⁵

Quello che in questa sede, però, ci interessa è condurre un'indagine finalizzata, oltre che alla descrizione della tipologia di intervento compiuto dal Domenichi, anche e soprattutto all'analisi del principio che ha guidato l'editore nell'alterazione impropria del testo, onde scoprire come la raccolta possa essere stata recepita.

Innanzitutto, in via del tutto preliminare andrà sgombrato il campo di ricerca da ogni dubbio circa l'eventualità che il primo curatore si sia potuto servire per la sua versione di un esemplare non pervenutoci, o comunque appartenente a un ramo della tradizione a noi non noto.⁶ Già Esposito nella sua nota al testo segnalava che la fonte a cui attinse il Domenichi per la sua stampa potesse essere stata il manoscritto milanese T, sulla base della note di possesso del codice. Difatti, sull'ultima carta di guardia leggiamo: «Questo celebre manoscritto ed unico in tutta Italia, sul quale fu fatta la rara impressione in Milano, appartenne un tempo [...]».⁷

Tuttavia, da una verifica condotta sui codici superstiti, pare emergere che sia stato M (o forse più probabilmente R) e non T il codice che il bibliofilo ebbe tra le mani. Si veda, ad esempio, come la *princeps* ometta tutte quelle chiose dal carattere morale e didascalico esclusive di T (tra l'altro dopo «buona ventura» che rappresenta un sintagma di chiusura tipico delle novelle pecoroniane). Così nella novella II, 2 leggiamo:⁸

⁵ SER GIOVANNI, *Il Pecorone*, a cura di Esposito E., Longo, Ravenna, 1974.

⁶ Sono esclusi da questa indagine i quattro mss. miscellanei che non riportano l'opera integralmente, in quanto non avrebbero chiaramente potuto costituire di per sé una valida fonte per la *princeps*.

⁷ SER GIOVANNI, *Il Pecorone*, op. cit., p. XL.

⁸ Per una prima indagine sulla tradizione manoscritta si veda ROBUSCHI ROMAGNOLI Pina, *Ancora sulla struttura del «Pecorone»*, in *Studi in onore di Alberto Chiari*, Paideia Editrice, Brescia, 1973, pp. 1067-1091. Delle trascrizioni riportate si dà un'edizione interpretativa, favorendo la loro intelligibilità, mediante la divisione delle parole, lo scioglimento delle

T (c. 11v, rigo 11 ss.)

Di che quando Buondelmonte vide che Acciaiuolo era fisso in suo ragionamento, e' si partì e vennene in camera, e *aperse* la fante che venisse accompagnalla. E così la mise per l'uscio di dietro per uno chiasso che v'era, e parve ch'ella tornasse dalla chiesa; e andossene in casa e non parve suo fatto. E a questo modo si vendicò Buondelmonte di madonna Niccolosa, la quale aveva ingannato lui come detto è di sopra. *Si che, donne mie care, guardatevi di non ingannare gli uomini, accioché non vi advenga come advenne a madonna Niccolosa.*

M (c. 9r, rigo 24 ss.)

Di che quando Buondelmonte vide che Acciaiuolo era fiso in su ragionare, e egli si partì e vennene in camera, e *aperse la casse e trassene fuori i panni della donna, e fella rivestire, e 'ppoi accennò* alla fante che venisse accompagnarla. E così la misse per l'uscio di dietro per un chiasso che v'era, e parve ch'ella tornasse dalla chiesa; e andossene in casa e non parve suo fatto. E a questo modo si vendicò Buondelmonte di madonna Niccolosa, la quale aveva ingannato lui per lo modo ch'è detto di sopra.

Editio princeps

Perché quando Buondelmonte vide fiso Acciaiuolo su ragionamenti, egli si partì, e tornò in camera, e *aperse la cassa e trassene fuori i panni della donna, e fella rivestire, e poi accennò* alla fante, che venisse per lei, e accompagnassela. E così la misse per l'uscio di dietro per un chiasso che v'era, e parve ch'ella tornasse dalla chiesa; e andossene in casa che non parve suo fatto. A questo modo si vendicò Buondelmonte di madonna Niccolosa, che aveva ingannato lui per lo modo detto di sopra.

Si può osservare come la *princeps* non solo non restituisca la chiosa di T rivolta alle donne, ma legga al pari di M e R correttamente il passo dopo *aperse*. Ad ogni modo, per ora sia sufficiente, a sostegno dell'ipotesi che il ms. a cui fa riferimento Domenichi sia uno di quelli a noi giunto, prestare attenzione al comportamento che egli assume dinanzi ad un errore monogenetico della tradizione manoscritta. Si tratta di una lacuna, segnalata da uno

abbreviazioni, la normalizzazione grafica di alcuni tratti divenuti convenzionali (eliminazione della *-h* etimologica e paraetimologica; distinzione tra *u* e *v*) e l'adeguamento della punteggiatura all'uso moderno. Non si sono registrate varianti sostanziali di R rispetto alla lezione di M (il corsivo è mio).

spazio bianco pari a 21 righe, che compromette il passo della cornice che chiude la giornata VIII con annessa ballata e apre la giornata IX.⁹ Notiamo come il curatore, conformemente al processo di semplificazione e cucitura che mette in atto, se da un lato integra, in analogia con gli schemi narrativi ripetutamente impiegati, il passo lacunoso per quanto riguarda la parte in prosa (conclusione e introduzione di giornata) – per la quale poteva fare affidamento soprattutto sulla formularità e monotonia dei raccordi di cornice – dall'altro lascia bruscamente in sospeso al v. 14, così come avviene nei mss., la canzonetta, per la quale a nulla poteva valere un raffronto con i componenti precedenti.

L'intervento del Domenichi fu estremamente invadente e normalizzatore: periodi tagliati, parafrasati, ammodernati, adeguati all'uso della lingua corrente, sottoposti a continue aggiunte e sottrazioni. La veste stilistica e linguistica risulta stravolta, come dimostrano la generale rinuncia all'originaria paraipotassi e la perdita dell'antico colorito tardo-trecentesco. Il bibliofilo si mostra in sostanza più interessato al contenuto, più preoccupato del messaggio e del significato da attribuire al testo, che del restauro testuale, dell'effettiva correttezza e veridicità della presunta forma originaria. In aggiunta, numerose sono le ingerenze atte a confezionare la raccolta, ossia a regolarizzare quei luoghi in cui i testimoni manoscritti appaiono lacunosi o incerti e non del tutto soddisfacenti, per chiarirne il significato o semplificare la lezione manoscritta. Ugualmente per quanto riguarda l'impianto diegetico, laddove si verificano delle incertezze o lacune strutturali, egli interviene per offrire una maggiore coesione e per saldare la cornice con le novelle. Così, al di là delle omissioni a cavallo tra le giornate VIII e IX, di cui si è detto sopra, colmate grazie alla omogeneità dei dialoghi tra i narratori, si può vedere come l'ordine alternato di questi, non rispettato nei mss. nelle giornate X, XI, XII, XXIV, XXV, venga nella stampa ristabilito e regolarizzato.

Ma la menzogna della *princeps* non sta solo nella forma o nella fisionomia resa, ma anche e soprattutto nel progetto ideologico sotteso all'operazione di rifacimento. Operazione che ha impedito per secoli l'esatta lettura e l'autentica ricostruzione del significato della raccolta, limitando taluni aspetti e accentuandone altri, che risultavano perfettamente rispondenti

⁹ C.36v. di M. La stessa lacuna, non segnalata da alcuno spazio bianco, è in R a c.31r e in T a c. 44r.

al clima in cui essa veniva pubblicata, ossia quello della riforma tridentina. Non si dimentichi che quella fu la stagione culturale che portò a un graduale processo di interiorizzazione della fede religiosa e durante la quale assai diffusa era la pratica di riscrittura, come risposta al senso di disciplinamento e addomesticamento delle pulsioni. Ciò lo proverebbe la parabola dello stesso Domenichi, che, pur essendo il traduttore ufficiale di Paolo Giovio, il vescovo autore delle biografie esemplari,¹⁰ ebbe il merito di curare clandestinamente nel 1552 e nel 1557, presso l'editore Torrentino a Firenze, la stampa di due testi compromettenti, i *Nicomediana* di Calvino¹¹ e i *Commentarii* dello storico protestante, Sleidan, che gli costarono la condanna al carcere di Pisa e furono responsabili del suo mutato atteggiamento verso la politica e la società, tanto da renderlo più rigido in senso religioso e culturale.¹²

Ed è proprio negli anni successivi alla condanna che si inserisce, come estremamente significativo, il lavoro di recupero del *Pecorone*. La sua attività di curatore – che si definiva a partire dalle sue capacità di maneggiare i testi letterari, individuandone l'interesse per i lettori e salvandoli dall'oblio – coinvolse nella pratica di uso, riuso e abuso anche questo novelliere tre-quattrocentesco, probabilmente perché ai suoi occhi si presentava come un'opera manipolabile e specialmente orientabile per i suoi scopi. Innanzitutto l'arte di ser Giovanni conservava per il Domenichi poco di quella licenziosità e di quella sacralità dell'eros tipiche del celebre modello decameroniano.¹³ Basti pensare che nei ristretti confini del loro confessionale, «l'usato parlatorio», frate Auretto e suora Saturnina tendono a reprimere continuamente le loro pulsioni, attraverso una sorta di disciplinamento inte-

¹⁰ GIOVIO Paolo, *Gli elogi. Vite brevemente scritte d'huomini illustri di guerra, antichi et moderni [...] tradotte per M. Lodovico Domenichi*, per Lorenzo Torrentino, In Fiorenza, 1554.

¹¹ A tal proposito si veda il contributo di GARAVELLI Enrico, *Lodovico Domenichi e i «Nicomediana» di Calvino. Storia di un libro perduto e ritrovato*, Manziana, Vecchiarelli, 2004.

¹² Per un profilo completo della figura di Lodovico Domenichi si rinvia ai contributi di PISCIANI Angela, *Domenichi, Ludovico*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», 40, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 595-600, e di GARAVELLI Enrico, *Per Lodovico Domenichi. Notizie dagli archivi*, in «Bollettino storico piacentino», XCVI, 2001, pp. 177-210.

¹³ Rappresenta un'eccezione importante l'ultima novella della raccolta puntualmente eliminata dalla *princeps*, sulla quale torneremo a breve. PICONE Michelangelo, *Gli epigoni di Boccaccio e il racconto nel Quattrocento*, in «Manuale di letteratura italiana: storia per generi e problemi», a cura di Brioschi F. e Di Girolamo C., 1993-96, vol. I, pp. 655-96.

riore costituito dal raccontarsi storie, le quali allontanano, secondo la nota tipologia di cornice costruita sul modello di quelle orientali,¹⁴ non la paura della morte (o la morte stessa), ma la paura della passione amorosa. Ma anche altre e più determinanti furono con ogni probabilità gli aspetti che stimolarono l'attenzione del bibliofilo cinquecentesco.

All'interno della raccolta si distinguono su cinquanta novelle ben trentadue racconti di storia contemporanea e non, attinti in maniera molto fedele dalla *Cronica* di Giovanni Villani,¹⁵ di modo che si tengono insieme due filoni: uno propriamente letterario e decameroniano, che copre principalmente le novelle delle prime dieci¹⁶ giornate, e l'altro di carattere storico-cronachistico aperto alla situazione politica del tempo. Nella fattispecie il secondo filone si presenta ricco di allusioni che non fanno nulla per nascondere la posizione ideologica dell'autore a favore di un «guelfismo radicale» e della supremazia del papato.¹⁷ Già il proemio, in cui si assiste all'introduzione della materia e alle motivazioni che hanno spinto l'autore a scrivere, gioca un ruolo fondamentale sotto questo aspetto:

Per dare alcuna stilla di refrigero e di consolazione a chi sente nella mente quello che nel passato tempo ho già sentito io, mi muove zelo di caritevole amore a principiare questo libro nel quale, per la grazia di Dio e della sua santissima Madre, tratteremo d'uno frate e d'una sore e i quali furono profondatissimamente innamorati l'uno dell'altro, come per lo presente potrete udire; [...] Di che ritrovandomi a Doadola, isfolgorato e cacciato dalla fortu-

¹⁴ PICONE M., *Tre tipi di cornice novellistica: Modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, in «Filologia e critica», XIII, 1988, pp. 3-26.

¹⁵ VILLANI Giovanni, *Nuova Cronica*, a cura di PORTA Giuseppe, III Voll., Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda Editore, Parma 1991. Esso rappresenta un testo predominante per lo sviluppo di 32 novelle, molte delle quali rivelano una deferenza quasi totale nei confronti del modello, arrivando fino alla riproduzione fedele di intere parti. È possibile, da quanto si deduce da un confronto al momento parziale, che il Domenichi abbia consultato anche la cronaca villaniana per comporre la sua edizione.

¹⁶ Fanno eccezione le due novelle dell'ottava giornata e la X,2.

¹⁷ Sull'ideologia e la politica nel *Pecorone*, valgano come imprescindibile punto di partenza gli studi di SALWA Piotr, *L'allusione politica nel Pecorone di ser Giovanni Fiorentino*, in «Quaderni lucchesi di studio sul medioevo e sul rinascimento», vol. I, 2000, pp.143-162; *In difesa del conservatorismo fiorentino: ser Giovanni e il suo Pecorone*, in *La narrativa tardogotica toscana*, Fiesole, Cadmo 2004, pp. 29-66; *La novella post-boccacciana e la politica*, in «Helitropia» 7.1-2, 2010, pp.145-159.

na, come per lo presente libro nel fotturo potrete udire, e avendo inventiva e caggione da potere dire cominciai, questo negli anni di Cristo MCCCLXXVIII, essendo eletto per vero e sommo appostolico della divina grazia papa Urbano sesto, nostro italiano, regnante lo ingesuato Carlo quarto, per la Dio grazia re di Buemmia e imperadore e re de' romani.¹⁸

È stato notato come Urbano VI venga menzionato prima dell'imperatore e qualificato come «vero e sommo apostolico» e «nostro italiano» contro l'avignonese Clemente VII. Lo stesso imperatore, Carlo IV (appoggiato dai guelfi contro Ludovico il Bavaro), «viene presentato come “re de' romani” a sottolineare l'importanza di Roma per l'Italia e per la cristianità».¹⁹ Anche la scelta di Dovadola, dove l'autore si sarebbe rifugiato per sfuggire alle avversità della fortuna, non sarebbe casuale: «la località apparteneva ai conti Guidi, casata [...] che da generazioni si era schierata con il guelfismo»²⁰ e che accoglieva tutti quei rifugiati politici fiorentini.

Ma in generale sono la scelta di argomenti specifici desunti dalla *Cronaca* di Villani e la loro rielaborazione a confermare l'impegno dell'autore per la parte guelfa e a testimoniare una strategia narrativa definita, che è resa ancor più evidente nelle novelle storiche, in cui manca il filtro della letteratura e l'allusione è più decisa, fino a diventare quasi una sorta di propaganda. Accolgo ed espongo in sintesi alcuni degli argomenti già ben individuati da Salwa²¹ a sostegno di ciò, in cui si evince la difesa di una visione tradizionale della politica fiorentina e la derivante eco nostalgica verso i bei tempi andati, unita all'evocazione dei brutti tempi presenti.²² In primo luogo si considerino i brani ripresi dal Villani, dedicati al conflitto tra guelfi e ghibellini e alle lotte interne ai primi: con palese attribuzione di colpe, ser Giovanni tende a omettere i giudizi più severi verso i guelfi e offuscare quelli più miti

¹⁸ SER GIOVANNI, *Il Pecorone*, op. cit., pp-3-5.

¹⁹ SALWA P., *L'allusione politica*, cit., p.147.

²⁰ Ivi, p.148.

²¹ Cfr. SALWA P., *In difesa del conservatorismo*, op. cit.

²² Fu già opportunamente segnalata da Esposito (SER GIOVANNI, *Il Pecorone*, op. cit., p.XVII, n.32) l'aggiunta della *princeps* in conclusione della XII,2 sui conflitti tra Pisa e Firenze, «ch'egli son pur soggetti a lor dispetto», relativamente al fatto che questa notazione, in origine ritenuta originale, ammettesse una possibile datazione dell'opera dopo il 1409, anno della sconfitta definitiva di Pisa ai danni della rivale toscana.

verso i ghibellini, di cui, viceversa, accentua gli aspetti più negativi; si veda la manifesta ammirazione per personaggi come Bonifacio VIII (non univocamente negativo, anzi lodevole in quanto difensore dell'autorità papale), Matilde di Canossa e Carlo d'Angiò (rappresentato come la prefigurazione contemporanea dell'ideale eroe cristiano, Carlo Magno), a cui viene dedicata la penultima lunghissima novella, definita da Aurette come la più importante della raccolta; oppure si guardi alla centralità assegnata a Roma e all'affermazione dell'universalità del mondo cristiano, così come l'attenzione riservata alla storia del papato, o a quella di Firenze e della Toscana sempre in relazione al mondo romano.

Nelle intenzioni del Domenichi, dunque, le novelle assumevano la loro primaria importanza in relazione al loro carattere e alla loro funzione, che ben si prestava al confezionamento di un prodotto culturale potenzialmente conciliante con l'ideologia controriformistica che a quei tempi imperversava la sfera sociale e culturale. L'editore forza, quando è necessario, la raccolta, manipolandola di continuo per piegarla al suo obiettivo. Così, ad esempio, nel proemio la *princeps* omette la causale «per la grazia di Dio e della sua santissima madre» e tramuta gli amori «d'uno frate e d'una sorella» in quelli «d'un giovane uomo, e di una fanciulla», sebbene in seguito tornino ad essere presentati nelle vesti ecclesiastiche; oppure Carlo IV, che non è descritto più come «ingesuato» ma come «serenissimo».²³

Queste tracce ravvisate nel proemio rappresentano una modalità di intervento che si estende per tutto il novelliere, ma pare utile e opportuno per ragioni di spazio soffermarci in particolare sulle tre (quattro, se si considera anche la XVI,2 ampiamente rimaneggiata) novelle interamente sostituite dal Domenichi, le quali costituiscono la differenza più vistosa rispetto alla tradizione manoscritta e che possono offrirci spie estremamente interessanti ai fini del nostro discorso.

La novella XVI, 2, riprendendo la narrazione già avviata nella novella precedente, ripercorre sommariamente le tappe della storia di Roma fino al passaggio dalla monarchia alla repubblica. La questione che ci riguarda è connessa alla leggenda di Lucrezia, ivi narrata, perché la *princeps*, dopo una

²³ La scelta della *princeps* di censurare «ingesuato» avvalorerebbe l'ipotesi di Esposito (ESPOSITO E., *Il pecorone*, cit. p.5n), secondo cui, sulla scorta di Villani (V, 74), il termine starebbe a connotare ironicamente la figura del re, che al contrario dei Gesuati, non era solito donare e amare la povertà.

prima parte restituita secondo gli abituali interventi di parafrasi e riformulazione del discorso, procede nel racconto della leggenda in modo del tutto indipendente dai codici. L'episodio di Lucrezia è presentato dal Domenichi come una fedele traduzione dalle «Storie» di Livio, a differenza di quanto accade nei codici, che pure del nome dello storico fanno più volte menzione. Il curatore decide di abbandonare il suo ms. nel passo in cui frate Auretto afferma di voler riportare il passo così come è raccontato da Valerio Massimo e Tito Livio per affidarsi direttamente alla fonte latina. L'abbandono del ms. potrebbe aver significato una volontà correttoria: infatti l'episodio di Lucrezia, così come lo tramanda Livio, risulta più fedele nella stampa che nella tradizione a mano, la quale invece si dimostra un sunto abbastanza scorciato e tendente a perdere numerosi dettagli e moduli narrativi caratterizzanti la diegesi e i personaggi. Probabilmente l'iniziativa invasiva del Domenichi, oltre che compromettere la lettura fedele della versione originale, ha finito con il pregiudicare anche una scelta narrativa di ser Giovanni, ossia quella di non conferire eccessivo spazio (quasi autonomia) all'episodio di Lucrezia: episodio, appunto, che agli occhi dell'autore sarebbe potuto apparire troppo ampio all'interno di una novella storica, dedicata alla storia di Roma e alla fine del suo periodo monarchico.

Diverso è il caso della novella XX,2, in quanto essa viene completamente sostituita nella prima stampa. Qui si legge, traendo il racconto ancora da Livio, di come Virginio ammazzò sua figlia Virginia per conservarle l'onore. Sostituita e riscritta è di conseguenza anche la cornice introduttiva: «Avendo finita Saturnina la sua novella, disse frate Auretto: "Io ti voglio raccontare come Aulo Verginio amazzò" [...]». La novella originale, invece, recupera un passo del Villani (*Cronica* XI, 227) in cui si narra della figura di papa Giovanni XXII²⁴ e di come nel 1333 fece pubblicare l'opinione che «l'anime beate non poteano vedere Iddio perfettamente infino al dì del giudizio»,²⁵ e di come questa fosse stata biasimata sia dall'imperatore che dalla Chiesa. Il tema della novella ben spiegherebbe la scelta censoria del Domenichi di sottrarre la medesima dalla sua edizione, e di continuare sulla scia di Livio, che oramai aveva sotto-

²⁴ TABACCO Giovanni, *La casa di Francia nell'azione politica di papa Giovanni XXII*, Roma, Istituto Storico per il Medio Evo, 1953.

²⁵ VILLANI G., *Nuova Cronica*, op. cit., vol. II, p. 795.

mano, decidendo di narrare la storia di Virginia, ossia del personaggio femminile che nell'opera dello storico latino figura subito dopo Lucrezia. La novella originale, raccontando un caso di disputa teologica, a conclusione della quale si assiste alla prevaricazione del potere imperiale su quello della Chiesa, lascia, difatti, intendere una supremazia culturale e ideologica, acquisita mediante la pesante ingerenza dell'impero in questioni che invece dovrebbero essere di esclusiva pertinenza della curia papale. Addirittura la novella è presentata se non proprio come un episodio di subordinazione, quanto meno di resa del papa dinanzi al volere del re di Francia: non solo il papa ritrattò la sua «oppenione», ma gli diede «intendimento della signoria d'Italia e dello 'mperio di Roma per li trattati mossi per lo re Giovanni».²⁶ La figura di Giovanni XXII viene ricordata soprattutto per la sua attenzione rivolta al potere temporale e alla situazione finanziaria dello Stato della Chiesa. La sua politica papale si guadagnò la riprovazione da parte di tutto il mondo ecclesiastico e non solo. Si ricordi il passo finale di Paradiso XVIII, vv.130-136,²⁷ in cui Dante in rapporto alla scomunica inflitta a Cangrande nel 1317, accusava il papa di scomunicare solo per un ritorno economico, «sol per cancellare scrivi», così come il cenno nell'invettiva contro la decadenza e i mali della Chiesa (su tutti la cupidigia di denaro) di Paradiso XXVII, vv.58-60,²⁸ in cui si ricorda come si lanciassero condanne e si emanassero sentenze solo per poterle modificare a suon di monete.

Allo stesso modo non ci deve stupire se il Domenichi decide di eliminare anche la XXIII,2, altro caso esemplare di commutazione di novelle. Nella

²⁶ SER GIOVANNI, *Il Pecorone*, op. cit., p. 430.

²⁷ *Pd* XVIII, vv. 130-136: «Ma tu che sol per cancellare scrivi, / pensa che Pietro e Paulo, che moriro / per la vigna che guasti, ancor son vivi. / Ben puoi tu dire: «I' ho fermo 'l disiro / sì a colui che volle viver solo / e che per salti fu tratto al martiro, / ch'io non conosco il pescator né Polo». Cito dall'edizione Petrocchi, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di PETROCCHI Giorgio, Edizione Nazionale della Società Dantesca Italiana, I (*Introduzione*), II (*Inferno*), Mondadori, Milano, 1966; III (*Purgatorio*), IV (*Paradiso*), *ibidem*, 1967.

²⁸ *Pd* XXVII, vv. 58-60: «Del sangue nostro Caorsini e Guaschi / s'apparecchian di bere: o buon principio, / a che vil fine convien che tu caschi!». I «Caorsini» sono appunto gli abitanti della città francese di Cahors, di cui è originario lo stesso Giovanni XXII, noti nel Medioevo come usurai.

princeps leggiamo, tratta dalle *Metamorfosi* di Apuleio,²⁹ la storia di una matrigna che tenta di avvelenare il figliastro perché non le si concede. Nei mss., invece, sono ripresi nuovamente capitoli villaniani (*Cronica* VIII 54, 56, 58), in cui si narra del nepotismo di papa Niccolò Orsini (Niccolò III, altro personaggio dantesco, punito in *Inferno* XIX tra i simoniaci) e del suo conflitto con il re Carlo di Sicilia. Anche qui è mutata l'introduzione per non perdere la coerenza della narrazione e della cornice, facendo attenzione a non citare l'originario protagonista della novella, il papa, ma semplicemente segnalando il cambio di narratori: «Finita la novella, cominciò Saturnina la sua, e disse così». La novella secondo la tradizione manoscritta, compie una ricostruzione negativa del papato di Niccolò III, di cui, in contrasto con l'elogio offerto a papa Martino IV, vengono messi in luce i vizi e i mali. La ricchezza accumulata in vita e i vantaggi elargiti ai suoi parenti, servendosi indebitamente della sua autorità, la simonia, il mercanteggiare le cose sacre (*Inferno* XIX, vv.2-4: «le cose di Dio, che di bontate / deon esser spose») sono alcune tra le accuse che vengono mosse all'interno del racconto. Ancora una volta, dunque, è facile intuire come nel 1558 la simonia, per dirne una, debba costituire una sorta di tabù, una pratica e un concetto da estirpare e cancellare.

Come si può osservare, la prospettiva del *Pecorone* è critica verso i papi che hanno danneggiato l'immagine della Chiesa, usurpato le ricchezze, intaccato con azioni scellerate il suo prestigio e la sua credibilità agli occhi della comunità dei fedeli. Ma la concezione che traspare è sempre di una superiorità sia spirituale che temporale accordata al papato e all'autorità papale. Ser Giovanni, pur nella difesa della Chiesa in quanto istituzione, non si esime dal raccontare novelle che biasimino il cattivo operato di alcuni papi, onde dimostrare in chiave antiesemplare lo scorretto comportamento che genera corruzione nel modo ecclesiastico. Ed è evidente come tale punto di vista non possa essere fatto proprio dal Domenichi, orientato a eliminare ogni accenno polemico anticlericale.

Nella giornata XXV, infine, si verifica la sostituzione più clamorosa, perché la soppressione dell'ultima e significativa novella non ha consentito una giusta e complessiva interpretazione dell'opera, impedendo per secoli al let-

²⁹ La scelta ricade ancora su un libro che il Domenichi doveva avere sulla scrivania, dal momento che aveva pubblicato qualche anno prima un'edizione tradotta dal Firenzuola del romanzo latino, APULEIO, *Dell'Asino d'oro tradotto per messer Agnolo Firenzula Fiorentino*, in Vinezia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1550.

tore del *Pecorone* di assistere, in conclusione della raccolta, al recupero del filone letterario. La novella finale dei mss., infatti, in cui si raccontano gli amori scandalosi e niente affatto convenienti di Roberto di Forlì e di suor Caterina, scompare e viene sostituita nella *princeps* dal racconto, preso sempre da Apuleio, della morte di un masnadiero. Quest'ultimo, inoltre, figura come la prima novella della giornata, cosicché la prima dei mss., quella prolissa su Carlo d'Angiò, risulti come la seconda nella stampa e possa chiudere degnamente l'opera secondo la prospettiva del Domenichi. Infatti, si ricordi come questa novella, sempre sulle orme di Villani, narri, all'interno di un quadro celebrativo, le gesta di Carlo d'Angiò, difensore del papato, «savio, di sano consiglio, e prode in arme [...] onesto com'uno religioso e cattolico»³⁰ e autore della sconfitta di Manfredi («essendo stato sempre nimico di Santa Chiesa e di tutti i guelfi d'Italia»)³¹ a Benevento.

Il progetto del Domenichi sembra dunque muoversi in direzione di una pulitura della raccolta in chiave controriformistica. Egli in particolare non si limita semplicemente a riportare alla luce e ammodernare delle novelle tardomedievali, ma rifunzionalizza un'opera che per lunghi tratti, in virtù del materiale impiegato (selezione e rielaborazione dei brani tratti dal Villani) e delle strategie narrative attuate, rivela un preciso orientamento guelfo e filo-papale che ben si prestava alle sue intenzioni. La scelta della raccolta allora non sarebbe casuale: al primo editore occorreva rimuovere le parti compromettenti per strumentalizzare, in chiave tridentina, un'opera del passato, e servirsi quindi di un ottimo prodotto da confezionare in un periodo in cui era difficile riuscire a fare letteratura di diletto senza correre il rischio, in prossimità dell'istituzione dell'Indice dei libri proibiti, di cadere nella censura,

La scelta del *Pecorone*, pertanto, appare mirata e mirato risulta anche il recupero del filone storiografico della raccolta. Si tratta in effetti di un'opera – frutto di quell'ambiente culturale fiorentino municipale, in cui il ricorso alla storia e lo stretto legame tra la cronachistica e la novellistica sembrano essere fenomeni assai tipici – già calata all'interno di una dimensione politica della letteratura, che vede nella narrazione ideologia e persuasione.

³⁰ SER GIOVANNI, *Il Pecorone*, op. cit. p. 481.

³¹ Ivi, p. 471.

Avvalendoci della lezione di AVALLE sulla doppia verità del testo,³² possiamo concludere guardando alla *princeps* come a un testimone dal notevole peso storiografico, che, se non è certamente utile ai fini della *restitutio textus*, senza dubbio conserva il suo valore assiologico in relazione al tempo della sua pubblicazione, e si rivela indispensabile per comprendere come si leggeva o veniva proposta questa raccolta di novelle nel '500. La ricezione si dimostra un elemento dirimente per la scelta del curatore, che lavora non solo sotto rigide norme editoriali, ma anche in direzione di un gusto preciso, per un pubblico disciplinato e teoricamente educato alla morale cristiana, andando, dunque, incontro al consumo di una parte di lettori che in virtù di quella censura sono stati formati, il cui orizzonte d'attesa, cioè, da quella censura è stata tracciato.

Bibliografia

- AVALLE D'Arco Silvio, *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Sismel, Archivio romanzo, Firenze 2002.
- BATTAGLIA Salvatore, *Il Pecorone di ser Giovanni Fiorentino*, Bompiani, Milano 1944.
- GARAVELLI Enrico, *Per Lodovico Domenichi. Notizie dagli archivi*, in «Bollettino storico piacentino», XCVI, 2001, pp. 177-210.
- GARAVELLI Enrico, *Lodovico Domenichi e i «Nicodemiana» di Calvino. Storia di un libro perduto e ritrovato*, Vecchiarelli, Manziana 2004.
- LI GOTTI Ettore, *Storia e poesia del 'Pecorone'*, in «Belfagor», I, 1946, 1, pp.103-110.
- MACCHI Gianna, *Su le edizioni a stampa del 'Pecorone'*, in «Rendiconti dell'Istituto lombardo di scienze e lettere», CVII, 1973, pp.571-596.
- MUSCETTA Carlo, *Ser Giovanni «Fiorentino»*, in E. Cecchi, N. Sapegno, (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, vol. II, *Il Trecento*, Garzanti, Milano 1965, pp. 534-551.
- MUSCETTA Carlo, *Struttura del «Pecorone»*, in «Siculorum Gymnasium», XX, 1967, 1, pp.1-35.
- PICONE Michelangelo, *Tre tipi di cornice novellistica: Modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, in «Filologia e critica», XIII, 1988, pp. 3-26.
- PICONE Michelangelo, *Gli epigoni di Boccaccio e il racconto nel Quattrocento*, in F. Brioschi e C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana: storia per generi e problemi*, Bollati Boringhieri, Torino 1993-96, vol. I, pp. 655-96.

³² AVALLE D'Arco Silvio, *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Sismel, Archivio romanzo, Firenze 2002.

- PISCINI Angela, *Domenichi, Ludovico*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», 40, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1991, pp. 595-600.
- ROBUSCHI ROMAGNOLI Pina, *Ancora sulla struttura del «Pecorone»*, in *Studi in onore di Alberto Chiari*, Paideia Editrice, Brescia 1973, pp.1067-1091.
- ROSSI Luciano, *Scrittori borghesi dell'ultimo Trecento*, in E. Malato, (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, Vol. III, *Il Trecento*, cap. XII, Salerno, Roma 1995-2004, pp.901-910.
- SALWA Piotr, *L'allusione politica nel 'Pecorone' di ser Giovanni Fiorentino*, in *Quaderni lucchesi di studio sul medioevo e sul rinascimento*, vol. I, 2000, pp.143-162.
- SALWA Piotr, *La narrativa tardogotica toscana*, Cadmo, Fiesole (Firenze) 2004.
- SALWA Piotr *La novella post-boccacciana e la politica*, in *Helitropia* 7.1-2, 2010, pp.145-159.
- SER GIOVANNI, *Il Pecorone*, a cura di E. ESPOSITO, Longo, Ravenna 1974.
- TABACCO Giovanni, *La casa di Francia nell'azione politica di papa Giovanni XXII*, Roma, Istituto Storico per il Medio Evo, 1953.
- VILLANI Giovanni, *Nuova Cronica*, a cura di G. PORTA, 3 Voll., Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda Editore, Parma 1991.

GIULIO VACCARO

La ricostruzione di un'identità: il romanesco nei testi storici romani tra la metà del Cinquecento e il primo Seicento

Abstract

The paper analyzes the textual tradition of Roman Medieval chronicles (14th-16th century). It focuses on textual clusters and on the presence of fake texts such as the *Vita di Mataleno*. Then, it proposes some hypotheses on the linguistic form of these texts.

Il contributo analizza la tradizione testuale dei testi cronachistici romani tra Tre e Cinquecento, con particolare attenzione ai *cluster* testuali e alla presenza, nel corpo dei manoscritti, di testi falsi come la *Vita di Mataleno*. Propone, infine, alcune ipotesi sulla forma linguistica di questi testi.

Chi si ponesse a studiare le cronache volgari romane tre, quattro e primo-cinquecentesche – la *Cronica* dell'Anonimo romano (c. 1360) il *Diario* (1370-1410) falsamente attribuito a Gentile Delfino, la cosiddetta *Mesticanza* (1434-1447) di Paolo Petrone, i *Diari* (1424-1455) di Stefano Caffari, il cosiddetto diario *Roma caput mundi* (1456-1476), il *Memoriale* (1422-1484) di Paolo dello Mastro, il *Diario della città di Roma* (dal 1303 – o dal 1294, in alcuni codici – al 1494) di Stefano Infessura, il *Fascetto di memorie storiche* (1474-1492) e il *Diario della città di Roma* (1480-1492) di Antonio de Vasco, i diari di Gaspare Pontani (1481-1492) e di Sebastiano di Branca Tedallini (1485-1524), i *Ricordi* di Marcello Alberini e il *Diario* di Cola Colleine – si troverebbe di fronte a una tradizione costituita univocamente da numerosi testimoni e tardi.¹

¹ Di tutte queste opere, le uniche due per cui si dispone dell'autografo sono quella di Stefano Caffari, conservata in quattro manoscritti (tre presso l'Archivio Capitolino, sez. I, Originali, 246 e 247, quest'ultimo a sua volta diviso in due tomi; uno presso l'Archivio di Stato di Roma, fondo SS. Annunziata, 140; Un'edizione diplomatica si legge in INGLETTO Alba, SANTI Stefania, *Stefano Caffari, Memorie di una famiglia della Roma del*

Il caso più eclatante è, ovviamente, quello dell'Anonimo romano, il cui testo è tramandato da 75 manoscritti, tutti datati a partire dalla seconda metà del Cinquecento;² questa tradizione, tuttavia, si può sovrapporre a quella delle opere storiche prodotte a Roma tra i primi decenni del Quattrocento e il principio del Cinquecento. Lo notava già nel 1992 Massimo Miglio:

Si consideri infatti che anche le cronache romane del Quattrocento sono pervenute, per la quasi totalità, in testimonianze più tarde, e quindi anche per esse sono da supporre meccanismi di trasmissione simili a quelli della *Cronica*.³

Mi pare un dato significativo che a un complessivo silenzio nella tradizione della cronachistica romana in volgare dalla metà del Trecento alla metà del Cinquecento faccia seguito una vera e propria esplosione. Per la *Cronica* (o meglio: per la sezione della *Cronica* dedicata alla vita di Cola) paiono condivisibili le considerazioni di Anna Modigliani e Massimo Miglio che vedono nell'assenza di copie il rispecchiarsi di quella *damnatio memoriae* che colpì la figura di Cola e il suo operato;⁴ e ugualmente sottoscrivibili paiono le considerazioni di Massimo Mi-

Quattrocento, Società romana di storia patria, Roma 2009) e il *Fascetto* di Antonio de Vasco (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana: Vat. lat. 9835).

² Ai 67 manoscritti indicati in ANONIMO ROMANO, *Cronica*, a cura di G. Porta, Adelphi, Milano 1979 (e, in *editio minor*, Adelphi, Milano 1981) ne sono stati aggiunti sei: Cfr. PORTA Giuseppe, *Un nuovo manoscritto della Cronica di Anonimo romano*, in «Studi di filologia italiana», XLII (1984), pp. 151-59; Id., *Notizia di una recente «Vita di Cola di Rienzo» alla Biblioteca Nazionale di Roma*, in «Studi di filologia italiana», LVIII (2000), pp. 49-51; BERTOLINI Lucia, *La Cronica d'Anonimo Romano (ovvero cosa sta in capo al suo stemma codicum)*, in P. Divizia e L. Pericoli (a cura di), *Il viaggio del testo. Atti del Convegno internazionale di Filologia italiana e romanza (Brno 19-21 giugno 2014)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2017, pp. 147-90 [176-79]. Ai manoscritti fino a ora noti, aggiungo: Macerata, Biblioteca comunale Mozzi-Borgetti: 137 (sec. XVI) e 323 (sec. XVI); Roma, Archivio storico capitolino, Archivio Cardelli, Miscellanea II, Manoscritto della Libreria di F.M. Cardelli: 5 (sec. XVI/XVII); Roma, Istituto Storico Germanico, Minucci: 13 (sec. XVI).

³ MODIGLIANI Anna, MIGLIO Massimo, *La Cronica dell'Anonimo romano*, in «Roma nel Rinascimento», 1992, pp. 19-37 [34].

⁴ Cfr. MIGLIO Massimo, *Roma dopo Avignone. La rinascita politica dell'antico*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1984, vol. I, pp. 73-111 [102] e MODIGLIANI, MIGLIO, *La Cronica*, cit., p. 21.

glio sulla cronachistica municipale quattrocentesca in volgare, che ha avuto spesso una diffusione molto ristretta, conservata in ambito familiare, copiata da pochissimi, su manoscritti cartacei, poveri, in raccolte miscellanee, magari accanto a testi di genere diversissimo. La sua fortuna è legata a quella di famiglie non più emergenti, di gruppi sociali ormai emarginati, che quando sopravvivono o tornano ad affermarsi, scelgono di adeguarsi alla nuova cultura e ripudiano insieme al romanesco il passato o tentano una rigenerazione ideologica del volgare; scelta quest'ultima che non è mai solo una scelta di lingua, quanto anche di cultura.⁵

Ciò si vede chiaramente nella storia delle tradizioni testuali, in cui un'ampia serie di opere viaggia insieme. I meccanismi di trasmissione della cronachistica quattrocentesca, dunque, non sono solo molto simili a quelli della *Cronica*. Spesso e volentieri, anzi, la *Cronica* entra in serie testuali cui viene affidato il ruolo di vere e proprie sillogi di storia romana tra la fine del Medioevo e il sacco di Roma. Le uniche tre opere che mostrano anche una circolazione autonoma sono per l'appunto la *Cronica*, i *Diari* dell'Infessura e, in soli due casi, ma entrambi molto dubbi perché non mi pare improbabile si tratti di codici mutili, Sebastiano di Branca Tedallini.

Soprattutto in manoscritti tardi – come il fiorentino Palatino 679 della Biblioteca Nazionale Centrale, che contiene notizie sul conclave che portò all'elezione di Gregorio XV (1621), alcune lettere del primo Cinquecento e dei frammenti di cronache cinque-seicentesche; come il Capponi 127, che contiene i *Diari* di Stefano Infessura, alcuni capitoli di argomento romano di Giovanni Villani, i *Diari* di Gentile Delfino, il *Memoriale* di Paolo Dello Mastro, la *Mesticanza* di Paolo Petrone e il *Diario* di Sebastiano di Branca Tedallini; in ambiente romano l'unico manoscritto simile è il Vat. lat. 6389, che contiene Stefano Infessura, Paolo Dello Mastro, Lello Petrone, Sebastiano di Branca Tedallini, Gaspare Pontani, Cola Colleine, Antonio di Pietro e Castallo Metallino – ci imbattiamo in vere e proprie sillogi di storia romana. Vari altri manoscritti si limitano a un numero inferiore di testi, tutti – comunque – di cronache di ambiente romano della fine del Quattrocento o del primo Cinquecento.

⁵ Cfr. MIGLIO, MODIGLIANI, *La Cronica*, cit., p. 34.

Il dato interessante, tuttavia, è che tralasciando le due opere note attraverso l'autografo e quella dell'Infessura è assai probabile che tutte le altre cronache romane trovino il loro archetipo in un manoscritto appartenuto a Fulvio Arcangeli, «antiquario celebre e degno d'eterna memoria». ⁶ Tale testimonianza è fornita da Giacomo Bosio:

più diffusamente [Santa Croce in Gierusalemme] è descritta nell'antico Diario delle cose di Roma, di Lelio Petronio [*i.e.* Lello Petrone], di Paolo de' Magistri [*i.e.* Paolo dello Mastro], e di Stefano Infessura; il qual manoscritto si trova in potere del Signor Fulvio Arcangeli da Bagnarea, Cittadino Romano, Gentilhuono di rara bontà, e dell'antichitadi studiosissimo. ⁷

Da questo manoscritto (che andrà identificato con il manoscritto X² o addirittura con il manoscritto X dello schema della tradizione proposto da Francesco Isoldi, ⁸ qui sotto) discende il cosiddetto codice Boccapaduli, che rappresenta un antecedente dell'attuale manoscritto Ferraioli 335, come si evince dalla nota vergata dal copista Giovan Pietro Caffaelli: «Questa scrittua io la hebbi dal signor Fabritio Boccapadula quale la copìò nel medesimo modo come l'ò trovata da lui». ⁹

⁶ Così definito dal principale studioso secentesco di genealogie romane: Cfr. AMEYDEN Teodoro, *La storia delle famiglie romane*, con note ed aggiunte del comm. C. A. Bertini, Collegio araldico, Roma 1910, p. 76. Poche sono le notizie biografiche: lo si trova indicato come caporione per il rione Parione nel 1577 e 1582 (DE DOMINICIS Claudio, *Memברי del Senato della Roma pontificia. Senatori, Conservatori, Caporioni e loro Priori e Lista d'oro delle famiglie dirigenti (secc. X-XIX)*, Fondazione Marco Besso, Roma 2009, pp. 138 e 140), mentre l'Amayden allude a una sua sepoltura nella chiesa di Sant'Agostino nel 1606.

⁷ BOSIO Giacomo, *La trionfante e gloriosa croce*, nella stamperia del Sig. Alfonso Ciacone, in Roma 1610, p. 62.

⁸ PETRONE Paolo di Lello, *La Mesticanza*, a cura di F. Isoldi, Lapi, Città di Castello 1910-1912, p. LXIII.

⁹ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ferrajoli: 335, f. 120r.

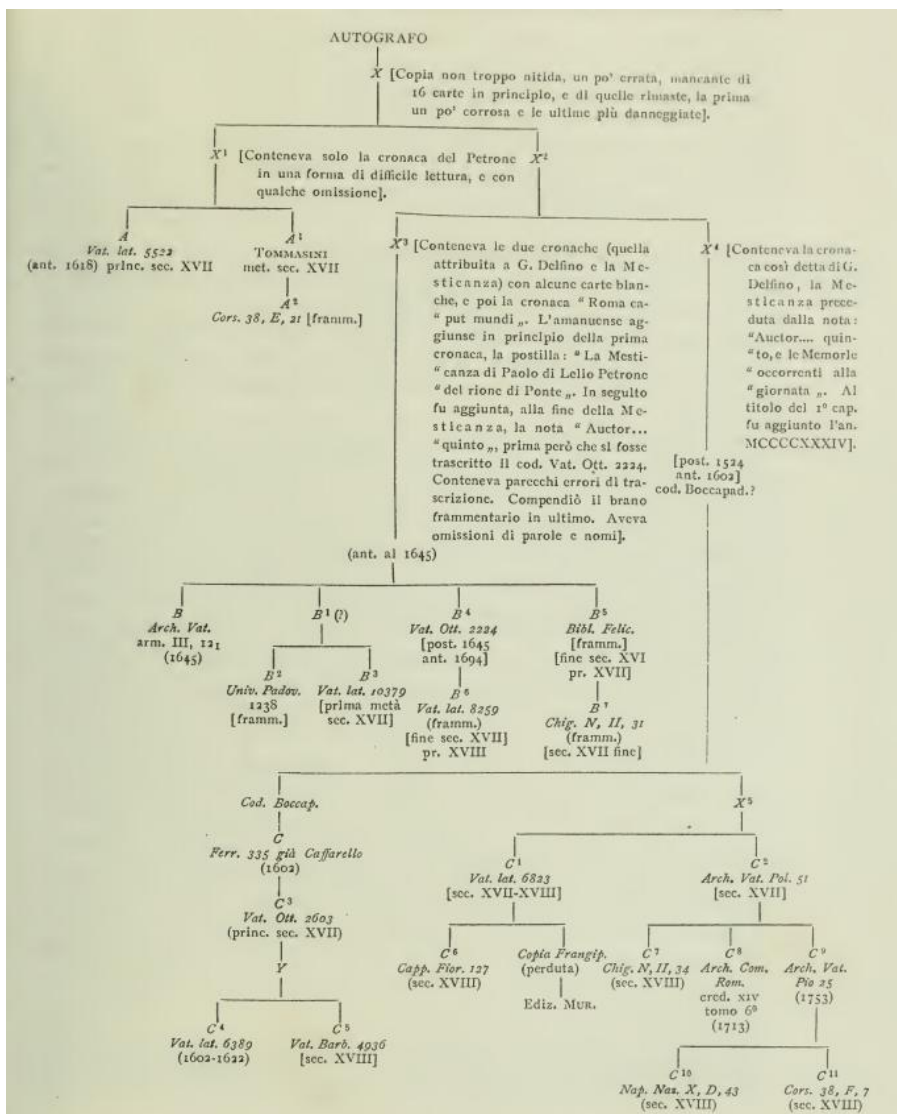


Figura 1: Schema proposto da Francesco Isoldi per la tradizione delle cronache romane.

Esiste, poi, un'altra tipologia testuale che viaggia spesso unitamente alle cronache quattrocentesche, alla *Cronica* o al gruppo delle *Vite*, quella di opere false (o apocrife): l'*Historia* di Francesco Varoncelli (presente in quattro

manoscritti), la *Cronaca* di Lodovico Bonconte de' Monaldeschi (presente in un manoscritto) e la *Vita di Mataleno* di Nardo Scocciapile (anch'essa presente in un manoscritto). Nel secondo e nel terzo caso siamo di fronte a opere che finiscono nell'orbita di uno dei più noti faulari del secondo Cinquecento: Alfonso Ceccarelli da Bevagna.

L'opera di falsario del Ceccarelli – ben accertata nelle sue linee generali –¹⁰ sfugge nelle sue dinamiche più spicciole e è ancora oggi arduo discriminare quali opere siano dovute alla sua mano, quali provengano in realtà dal mondo della (falsa) antiquaria romana di sodali del Ceccarelli come Fulvio Arcangeli e Silvio Lari e quali, in realtà, appartengano a una tradizione sommersa.

Si pensi, per esempio, alle opere il cui possesso è attribuito al già citato Arcangeli nella tavola iniziale della *Serenissima nobiltà dell'alma città di Roma*:¹¹

- La Vita di Cola di Rienzo in 4° foglio di carta bombacina, si conserva nella libreria del Signor Fulvio Archangeli et appresso molti altri Gentilhuomini.
- Da una chronica di fatti di Roma e di Italia, quale sta attaccata colla sopradetta vita di Cola di Rienzo.
- Liber ritualis vetustissimus, quem ceremoniale vocant ante quatringsentos [sic!] annos in Romana Ecclesia usurpatus Bibliotheca pontificia palatina, habitus a D: Fulvio Archangelo est in 8 folio carte bombacine.
- L'Historia di Castallo Metallino delle famiglie del Rione dela Regola, il cui originale anticho è in mano del Signor Cesare Giovenale, et una copia presso all'Illustrissimo signor Giovangiorgio Cesarino, et l'altra presso al Signor Fulvio Archangeli.
- Historia dell'origine della famiglia di Palosci e di Normanni, che sta insieme coll'history del Metallino in 4° foglio del Signor Fulvio Archangelo.
- Libro delli Nuttiali del Signor Marcantonio Altieri havuto dal Signor Fulvio Archangeli in foglio et l'originale si ritrova presso al Signor Geronimo delli Altieri.

¹⁰ Cfr. PARAVICINI BAGLIANI Agostino, *Alfonso Ceccarelli, gli Statuta Urbis del 1305 e la famiglia Boccamazza. A proposito del codice Vat. lat. 14064*, in R. Creyten, P. Künzle (a cura di), *Xenia Medii Aevi historiam illustrantia oblata Thomae Kaeppli OP*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1978, vol. I, pp. 317-350 e la voce di Armando Petrucci in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXIII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1979.

¹¹ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana: Vat. lat. 4909, ff. 16r-19r.

- Historia delli Senatori di Roma havuta dal Signor Fulvio Archangeli.
- Libro delli anniversarii della compagnia del Salvatore di S. Giovanni Laterano havuto dal Signor Fulvio Archangeli.

Di questi testi, il terzo (che tuttavia riprende la titolazione canonica di una delle parti del *Liber Censuum* di Cencio Camerario), il quinto e il settimo sono sicuramente falsi. Proprio lo stretto legame di alcuni testi con la figura del Ceccarelli ha portato a sospettare della genuinità di alcune opere, come per esempio la *Cronica*. Fu per primo Iacopo Grimaldi, nel *De sacrosancto sudario Veronicæ*, aveva affermato (e tal quale l'affermazione è poi riportata da Leone Allacci) che per la *Vita di Cola* e il Castallo Metallino si era di fronte a opere (almeno) interpolate dal Ceccarelli:

Suspicati sunt nonnulli Nicolai Rentij et Castaldi Metallini libros esse in multis novos, additis commentis ab Alphonso Ciccarello, qui acuto ad malum ingenio in adulterandis, et de repente in lucem edendis falsis Literis Apostolicis, Instrumentis, memorijs antiquis, characteres imitando, obsoleto dicendi stylo, chartam pergamenam certis adhibitis secretis, antiquam representando, mortem sibi obruncatione capitis in area Pontis Adriani iure, et merito sub Greg. xiiij. comparavit.¹²

La testimonianza non può non tenersi in debito conto, se non altro perché Grimaldi vive nel periodo di massima diffusione manoscritta della *Vita di Cola* (nasce infatti intorno al 1560 e muore nel 1623, l'anno prima della stampa braccianese) e perché, dalla sua posizione di scrittore della Biblioteca Vaticana, poteva avere un panorama ben più chiaro della percezione che l'antiquaria romana avesse di due opere di amplissima circolazione.

Il testo di maggiore interesse è la *Vita di Mataleno Portacasa* che si dice scritta dal patrizio romano Nardo Scocciapile. L'opera è tradita in almeno sei manoscritti, anche se il censimento è probabilmente incompleto (Gaetano Moroni, ancora nel 1845, affermava che «in vari archivi di Roma si conserva la descrizione del notaro Nardo Scocciapile, relativa al carnevale celebrato nel 1372»):¹³ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana: Capp. 89; Città

¹² Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio del Capitolo di San Pietro: H. 3, ff. 134v-135r.

¹³ MORONI Gaetano, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Tip. Emiliano, Venezia 1840-1878, vol. XXXI, p. 179.

del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana: Vat.lat. 7817;¹⁴ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale: II.IV.372; London, British Library: Add. 12033; Roma, Archivio Capitolino, Archivio Boccapaduli, Mazzo supplementario 4-5;¹⁵ Subiaco, Archivio Colonna: II A 30, n. 42.

Il manoscritto più interessante, tuttavia, è un manoscritto che si riteneva perduto, posseduto dai Colonna, e citato ancora da Antonio Coppi nel 1844 in un articolo dedicato al carnevale romano.¹⁶ Una ricerca sugli inventari dell'Archivio Colonna (che dal 2000 è depositato presso il monastero di Santa Scolastica a Subiaco) ha consentito di identificare il manoscritto, che è un autografo del Ceccarelli.

La *Vita di Mataleno* è un testo per molti aspetti assai più interessante e problematico del Castallo Metallino: se, infatti, per il secondo esiste una tradizione anche abbastanza ampia di testi simili, la *Vita di Mataleno* rappresenta una sorta di parodia continua della *Vita di Cola*. Appare oltremodo evidente, fin dalla presentazione del personaggio, la ripresa concettuale dell'Anonimo. Questa è la presentazione di Cola che si legge in apertura del XVIII capitolo della *Cronica* dell'Anonimo:

¹⁴ Di questo manoscritto si è occupato FRENGUELLI Gianluca, *Testualità e intertestualità nella Roma medioevale. Note su Mataleno e Cola di Rienzo*, in P. D'Achille (a cura di), *Generi, architetture e forme testuali*. Atti del III convegno SILFI (Roma 1-5 ottobre 2002), Cesati, Firenze 2004, pp. 561-573. La datazione proposta da Frenguelli all' «inizio del secolo XVI, periodo in cui è stato confezionato il manoscritto» [p. 563] si riferisce al primo componente del manoscritto, che contiene la sola *Vita di Cola*: tenderei, tuttavia, a postdatare leggermente la datazione e a collocare il codice nella seconda metà del Cinquecento (più probabilmente nell'ultimo quarto). Il secondo componente è formato da fogli che furono originariamente piegati in due (e infatti la scrittura procede per colonne) e poi ulteriormente ripiegati in due. Il primo f. è stato restaurato con supporti che rendono il testo difficilmente leggibile in corrispondenza delle pieghe; nella colonna di sinistra una mano copia la *Vita di Mataleno* (inc.: *Primo capitolo. Come uno chiamato Mathaleno accise Cola di Rienzo*); sulla colonna di destra vi è un elenco di vescovi spagnoli. La prima mano è sicuramente posteriore alla seconda, dato che una nota all'elenco di vescovi finisce nella prima colonna e viene biffata dal copista della *Vita di Mataleno*. È possibile collocare con certezza la stesura della lista alla parte finale del 1734. In quest'anno infatti Diego González Toro y Villalobos fu creato vescovo di Cuenca e Álvaro de Mendoza cessò di essere Patriarca dell'India e divenne Vicario dell'Alcalá. La *Vita di Mataleno*, dunque, deve essere stata copiata dopo questa data.

¹⁵ È questo il manoscritto parzialmente edito in BICCI Marco Ubaldo, *Notizia della famiglia Boccapaduli patrizia romana*, Alla Stamparia di Appollo, Roma 1762, pp. 589-96.

¹⁶ COPPI Antonio, *Sul carnevale di Roma nei tempi di mezzo*. Discorso letto nell'Accademia Tiberina il dì 2 febbraio 1817, Tip. della Minerva, Roma 1844, pp. 8-9.

Cola de Rienzi fu de vasso lenaio. Lo patre fu tavernaro, abbe nome Rienzi. La matre abbe nome Matalena, la quale visse de lavare panni e acqua portare. Fu nato nello rione della Regola. Sio avitazio fu canto fiume, fra li mulinari, nella strada che vao alla Regola, dereto a Santo Tomao, sotto lo tempio delli Iudei. Fu da soa ioventutine nutricato de latte de eloquenzia, buono gramatico, migliore rettorico, autorista buono. Deh, como e quanto era veloce leitore!¹⁷

E questa è la presentazione di Mataleno:

Fu nello tempo delli Antichi Romani che Roma era trionfante, uno homo, per nome chiamato Mataleno Porta a casa, nato de vasso legnaio, figliolo del condam bona memoria Iacoviello de Porta a casa, notaro dello seconno collaterano, homo molto saputo e letteruto e de granne ignegno. Fune adottorato nello studio di Bologna, confermato da tutti li Avocati e Dottori dello Coleio de Roma nella Chiesa di santo Stati alla Doana. E fece pubblicamente la tamanta dice-ria, ch'a onne chivielli li piacette. L'avitazio sio era nello rione delli Monti.¹⁸

Tra i due passi si notano riprese significative: *Mataleno* riproduce il nome della madre di Cola (*Matalena*). Come Cola, anche Mataleno è *de vasso lenaio* e letterato. Il rapporto tra i due testi è, come rivela uno spoglio estensivo, è limitato naturalmente ai capitoli XVIII e XXVII della *Cronica* (ossia alla *Vita*).

La vita del tribuno di Roma sembra essere ripresa e riscritta con un intento politico ben preciso: sminuire la figura del tiranno Cola, sconfitto e infine ucciso da Mataleno Portacasa.¹⁹ Ma Mataleno, nel corso dell'opera, compie le stesse azioni che ha compiuto Cola: a Mataleno sono attribuite le stesse leggi e gli stessi editti che l'Anonimo attribuisce a Cola. Anche le inimicizie sono le stesse: per esempio quella nei confronti di Tommaso Fortifiocca o di Andreozzo Normanno Colonna.

L'aspetto linguistico di tutti questi testi falsi, ma per molta parte anche dei testi cronachistici, è particolarmente arcaico, soprattutto dal punto di vi-

¹⁷ Cfr. ANONIMO ROMANO, *Cronica*, cit., p. 143.

¹⁸ Subiaco, Archivio Colonna: II A 30, n. 42, f. 1r.

¹⁹ Segnalo che Portacasa non è un nome inventato, ma una famiglia effettivamente esistente a Roma ancora nel Quattrocento, come dimostrano alcune epigrafi tombali riportate da FORCELLA Vincenzo, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Cecchini, Roma 1869-1884; allo stesso modo non è un nome inventato Scocciapile.

sta fonetico-morfologico e sintattico, ma talvolta anche dal punto di vista del lessico. Il dato si rivela ancor più interessante là dove si consideri che un altro dei manoscritti della *Cronica*, l'Harleiano 3543, porta, sulle carte di guardia anteriori, una lettera di un ignoto (probabilmente il possessore del manoscritto) a un fratello (anche lui ignoto), vergata da una mano probabilmente primo-seicentesca. L'aspetto più notevole di questa lettera è, secondo Porta, che ha edito il testo nel 1998, proprio la documentazione di un termine attestato altrimenti solo nella *Cronica*: quel *feltrenga* il cui significato è ancora oggi incerto tra 'ira' o 'sdegno'.²⁰ Lo stesso codice Harleiano riporta anche, nella carta iniziale del testo, un brevissimo capitolo sullo Spirito Santo (presente anche nel manoscritto Parigino ital. 820), recentemente scoperto da Valentina Nieri, anch'esso con caratteristiche linguistiche notevolmente arcaiche.

Tralasciando le cronache quattrocentesche, che rappresentano un problema a parte, ma per cui si può supporre comunque che in filigrana vi fossero degli autografi (o degli archetipi) in un romanesco quattrocentesco, soffermiamoci solo sul gruppo di testi dei falsi e dei due annessi all'Harleiano. L'analisi della lingua dei testi non conduce molto lontano: si può avanzare, infatti, solamente un termine *ante quem* oltremodo vago, ossia la metà del Cinquecento, data cui rimontano i primi manoscritti noti dell'intera costellazione dei testi storici romani (al 1550 risale il primo manoscritto datato dell'Anonimo romano, il Casanatense 976).

La lingua di questi testi presenta in modo pressoché univoco gli stessi tratti:

- presenza del dittongamento metafonetico, sia con vocale palatale (*tiempo*, *Jacoviello*, *chivielli* 'alcuno', *viènti*), sia con vocale velare (*puopolo*, *Campiduoglio*, *suollo* 'soldo');
- conservazione di *j* (*lenajo*, *maiore*);
- conservazione dell'esito *j* da G+vocale palatale (*jenero* 'genere', *jente*) e da -BJ- (*ajano*, *raja* 'rabbia');
- conservazione delle sorde intervocaliche (*matre*, *patre*);

²⁰ Cfr. PORTA Giuseppe, *Una parola oscura nella Cronica di Bartolomeo di Iacovo da Valmontone*, in G. Chiappini (a cura di), *Echi di memoria. Scritti di varia filologia, critica e linguistica*, Alinea, Firenze 1998, pp. 445-448. Ho svolto alcune considerazioni sulla tradizione del testo in una rec. al lavoro di Porta, Cfr. VACCARO Giulio, rec. a PORTA, *Una parola oscura*, in «Rivista italiana di dialettologia», 37 (2013), pp. 371-72.

- evoluzione di B in v in posizione iniziale e intervocalica (*vasso*, *avitazione*);
- evoluzione della W- di origine germanica in v (*verra*);
- evoluzione di -PJ- in *cc* (*saccio*), di -TJ- in *sci* (*rascione*), di -SSJ- in *sci* (*roscio*);
- iotizzazione di L preconsonantica (*aitro*, *moito*, *voize*);
- uso costante degli articoli *lo* e *uno*;
- III persona plurare del presente indicativo in *-co* (*staco* ‘stanno’, *soco* ‘sono’);
- III persona singolare del passato remoto in *-ao* (*retornaio*)

Si tratta di fenomeni tutti presenti nel volgare romanesco dal Due al Cinquecento. I problemi, però, sono tre:

- 1) il primo è che se i fenomeni sono tutti presenti, alcuni lo sono con notevole costanza (per esempio le forme del passato remoto in *-ao*); altri lo sono molto meno (come il dittongamento metafonetico delle medio-basse); altri sono rarissimi (esiste un solo caso, al di fuori dei nostri testi, di iotizzazione di *l* preconsonantica). Invece in tutti i testi in nostro possesso queste ‘forme bandiera’ sono costanti e presentissime.
- 2) Il secondo è che i testi abbracciano un arco cronologico lunghissimo (semplificando al massimo dal 1360 al 1550) ma non mostrano alcuna variabilità linguistica in diacronia e mostrano sensibili differenze tanto con gli altri testi trecenteschi noti (come il registro di Giovanni Cenci)²¹ quanto con quelli quattrocenteschi e primo quattrocenteschi, tanto di carattere pratico,²² quanto di ambito trattatistico come i *Tractati* di Santa Francesca Romana.²³ Non compaiono, dunque, né fenomeni di toscanizzazione, che pure a fine quattrocento dovevano essere ben più che incipienti, né altri fenomeni tipici del Quattrocento (come il dittongo metafonetico di O breve in *ue* e non in *uo*).
- 3) Se, come abbiamo detto, i fenomeni sono tutti presenti, nella storia linguistica di Roma, essi non sono mai compresenti.

²¹Una descrizione analitica della lingua del testo è in FORMENTIN Vittorio, *Un nuovo testo per la storia del romanesco medievale*, in M. Loporcaro et al. (a cura di), *Vicende storiche della lingua di Roma*, Atti delle Giornate di studio (Zurigo 17-19 settembre 2009), Edizioni dell’Orso, Alessandria 2012, pp. 29-78.

²² Si vedano i testi studiati in TRIFONE Maurizio, *Le carte di Battista Frangipane (1471-1500), nobile romano e “mercante di campagna”*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 1998; Id., *Lingua e società nella Roma rinascimentale. I. Testi e scriventi*, Cesati, Firenze 1999; Id., *Carte mercantili a Roma tra ’400 e ’500*, Betti, Siena 2003.

²³ INCARBONE GIORNETTI Rossella, *Tractati della vita et delli visioni di Santa Francesca Romana. Testo redatto da Ianni Mattiotti, confessore della santa, in volgare romanesco della prima metà del secolo XV*, Aracne, Roma 2014.

L'analisi della tradizione della *Cronica* e dei testi a essa collegati e l'analisi della lingua conducono, a mio avviso, verso un'unica e convergente conclusione: nella Roma di metà Cinquecento, probabilmente in seguito al Sacco di Roma del 1527, esistette un recupero ideologico di opere di ambito romano, scritte in volgare e non in latino. Questo recupero, però, non fu compiuto a un livello culturale ufficiale: la diffusione di queste opere in manoscritti, e non, come ci si aspetterebbe già a quest'altezza cronologica, in edizioni a stampa è un indizio molto forte in tal senso. Per di più la tradizione di tutte queste opere è in modo esclusivo in manoscritti miscellanei, in cui spesso viene operata una selezione nei passi di una singola opera.

Si trattò, probabilmente, in gran parte di un recupero reazionario compiuto da famiglie nobili (antiche e no) che vedevano nella progressiva *deromanizzazione* di Roma un rischio per i loro privilegi e cercavano anche, attraverso testi antichi o pseudo-antichi, una legittimazione per le loro rivendicazioni. Del resto, la fortuna immensa dei falsi nella seconda metà del Cinquecento romano non può essere di certo attribuita alla sola fervida fantasia del Ceccarelli e della sua cerchia: la produzione di falsi poteva essere tanto ampia solo dove vi fosse un mercato disposto a recepirli.

In senso ideologico opera, evidentemente, anche la scelta linguistica che muove, in una città che non aveva praticamente mai avuto prima di allora una produzione in volgare, decisamente verso il romanesco. Ma verso quale romanesco? È ben noto che la presenza toscana a Roma, divenuta ancor più incombente con i quattro papi toscani che regnano nel primo sessantennio del Cinquecento (Pio III, Leone X, Clemente VII e Giulio III), aveva portato a una progressiva 'toscanizzazione' del romanesco. Toscanizzazione che era divenuta probabilmente ancora maggiore dopo la drammatica riduzione degli abitanti di Roma che avviene con il Sacco del 1527. La scelta ideologica non può dunque che cadere su un romanesco *antico*. Ma – e questo è il problema essenziale – si tratta di un romanesco effettivamente antico o di un romanesco *anticato*?

Vi sono alcuni dati che mi fanno propendere per la seconda ipotesi, come per esempio il lavoro continuo di revisione della forma linguistica che appare in filigrana a alcuni manoscritti dell'Anonimo Romano, come il Vat. lat. 7817:

Cola de Rienzi fu de vasso lenaio [legnaio vasso]. Lo patre sio fu tavernaro, hebbe [habbe] nome Rienzi [Rienzo]. La matre hebbe [habbe] nome Matala-

na, la quale visse di [de] panni lavare et acqua portare. Fu nato nello rione della Renola [*n espunta*]. Sio avitazio [havitatio] fu canto [accanto] di [*espunto*] fiume, fra [infra] li mulinari [Mulinari], nella via [strada] che vao [bao] alla Renola [*n espunta*], dereto da [a] Santo Tomao [Thomao], sotto lo tempio [Tempio] delli Iudiei [*forse su un precedente Iudici*]. Fu da sia [soa] ioventutine allattato [nutricato] di [de] latte di [de] eloquenzia, buono grammatico, meglior [*r espunta*] rettuorico [*u espunta*], authorista [*h espunta*] buono. Dhe [Deh], como e [et] quanto era veloce lettore [leitore]! (f. 1r).

La pervasività dell'operazione culturale che fu compiuta nell'arco di un cinquantennio non lasciò alcuna possibilità di sopravvivenza agli originali di quelle opere, che dovevano – tra l'altro – già all'epoca essere ridotti a poco più che scartafacci, come mostrano i complessi problemi di ordine testuale che hanno quasi tutte le opere quattrocentesche e l'Anonimo in misura massima..

Bibliografia

- AMEYDEN Teodoro, *La storia delle famiglie romane*, con note ed aggiunte del comm. C. A. Bertini, Collegio araldico, Roma 1910.
- ANONIMO ROMANO, *Cronica*, a cura di G. PORTA, Adelphi, Milano 1979.
- ANONIMO ROMANO, *Cronica*, a cura di G. PORTA (*editio minor*), Adelphi, Milano 1981.
- BERTOLINI Lucia, *La 'Cronica' d'Anonimo Romano (ovvero cosa sta in capo al suo stemma codicum)*, in P. Divizia e L. Pericoli (a cura di), *Il viaggio del testo*, Atti del Convegno internazionale di Filologia italiana e romanza (Brno, 19-21 giugno 2014), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2017, pp. 147-90.
- BICCI Marco Ubaldo, *Notizia della famiglia Boccapaduli patrizia romana*, Alla Stamparia di Appollo, Roma 1762.
- BOSIO Giacomo, *La trionfante e gloriosa croce*, nella stamperia del Sig. Alfonso Ciacone, in Roma 1610.
- COPPI Antonio, *Sul carnevale di Roma nei tempi di mezzo*. Discorso letto nell'Accademia Tiberina il dì 2 febbraio 1817, Tip. della Minerva, Roma 1844.
- DE DOMINICIS Claudio, *Membri del Senato della Roma pontificia. Senatori, Conservatori, Caporioni e loro Priori e Lista d'oro delle famiglie dirigenti (secc. X-XIX)*, Fondazione Marco Besso, Roma 2009.
- FORCELLA Vincenzo, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Cecchini, Roma 1869-1884.

- FORMENTIN Vittorio, *Un nuovo testo per la storia del romanesco medievale*, in M. Loporcaro et al. (a cura di), *Vicende storiche della lingua di Roma*. Atti delle Giornate di studio (Zurigo 17-19 settembre 2009), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012, pp. 29-78.
- FRENGUELLI Gianluca, *Testualità e intertestualità nella Roma medioevale. Note su Mataleno e Cola di Rienzo*, in P. D'Achille (a cura di), *Generi, architetture e forme testuali*. Atti del III convegno SILFI (Roma 1-5 ottobre 2002), Cesati, Firenze 2004, pp. 561-573.
- INCARBONE GIORNETTI, Rossella, *Tractati della vita et delli visioni di Santa Francesca Romana. Testo redatto da Ianni Mattiotti, confessore della santa, in volgare romanesco della prima metà del secolo XV*, Aracne, Roma 2014.
- INGLETTO Alba, SANTI Stefania, *Stefano Caffari. Memorie di una famiglia della Roma del Quattrocento*, Società romana di storia patria, Roma 2009.
- MIGLIO Massimo, *Roma dopo Avignone. La rinascita politica dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Einaudi, Torino 1984, vol. I, pp. 73-111.
- MODIGLIANI Anna, MIGLIO Massimo, *La Cronica dell'Anonimo romano*, in «Roma nel Rinascimento», 1992, pp. 19-37.
- MORONI, Gaetano, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia, Tip. Emiliano, 1840-1878.
- PETRONE Paolo di Lello, *La Mesticanza*, a cura di F. Isoldi, Lapi, Città di Castello, 1910-1912.
- PORTA Giuseppe, *Un nuovo manoscritto della Cronica di Anonimo romano*, in «Studi di filologia italiana», XLII (1984), pp. 151-59.
- PORTA Giuseppe, *Una parola oscura nella Cronica di Bartolomeo di Iacovo da Valmontone*, in G. Chiappini (a cura di), *Echi di memoria. Scritti di varia filologia, critica e linguistica*, Alinea, Firenze 1998, pp. 445-448.
- PORTA Giuseppe, *Notizia di una recente «Vita di Cola di Rienzo» alla Biblioteca Nazionale di Roma*, in «Studi di filologia italiana», LVIII (2000), pp. 49-51.
- TRIFONE Maurizio, *Le carte di Battista Frangipane (1471-1500), nobile romano e "mercante di campagna"*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 1998.
- TRIFONE Maurizio, *Lingua e società nella Roma rinascimentale. I. Testi e scriventi*, Cesati, Firenze 1999.
- TRIFONE Maurizio, *Carte mercantili a Roma tra '400 e '500*, Betti, Siena 2003.
- VACCARO Giulio, rec. a PORTA, *Una parola oscura*, «Rivista italiana di dialettologia», 37 (2013), pp. 371-72.

GLORIA ZITELLI

Tra verità e menzogna: le fonti dell'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne

Abstract

The relationship between truth and lies forms the basis of *Historia destructionis Troiae* by Guido delle Colonne: throughout the work, the author repeatedly reaffirms his intention to write a book dispelling the "myths" perpetuated over the centuries about the Trojan story. Guido delle Colonne makes his agenda all too clear: the author writes in Latin, the language of *auctores* and ancient texts, refers to Darete Frigio and Ditti Cretese - alleged eyewitnesses of the events - and uses prose instead of poetry.

As is known, however, the *Historia destructionis Troiae* is a reworking of *Roman de Troie* by Benoît de Sainte-Maure, but neither this work nor the name of its author are ever mentioned by the scholar from Messina, and indeed there are a fair few who have accused the author of downright plagiarism.

The article focuses on this ambiguity surrounding the *Historia destructionis Troiae*, trying to investigate - with proper references to the text - some of the mechanisms underlying the complex and enigmatic work of «*collatio fontium*» by Guido delle Colonne.

Il rapporto tra verità e menzogna è al centro dell'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne: l'autore, nel corso dell'opera, ribadisce infatti più volte l'intenzione di scrivere una storia veridica rispetto alle «favole» che nei secoli precedenti erano state raccontate sulla vicenda troiana. È del resto evidentissimo lo sforzo programmatico da parte di Guido delle Colonne: l'autore sceglie infatti per la sua opera il latino, la lingua degli *auctores* e delle antiche gesta, cita come riferimenti Darete Frigio e Ditti Cretese - presunti testimoni oculari degli eventi - ed utilizza la prosa invece della poesia.

Come è noto, tuttavia, l'*Historia destructionis Troiae* è una rielaborazione del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure, ma né tale opera né il nome di questo autore vengono mai citati dal giudice messinese, tanto che non è mancato chi ha accusato l'autore di un vero e proprio plagio.

L'articolo si sofferma su questa ambiguità che contraddistingue l'*Historia destructionis Troiae*, cercando di indagare - attraverso riferimenti concreti al testo - alcuni dei meccanismi sottesi alla complessa ed enigmatica operazione di «*collatio fontium*» messa in atto da Guido delle Colonne.

L'*Historia destructionis Troiae* - composta da Guido delle Colonne, autore la cui reale identità è ancora avvolta in un fitto groviglio di omonimie, tra

il 1270 e il 1287 - occupa una straordinaria centralità nel quadro letterario e culturale occidentale, testimoniata anche dall'eccezionale fortuna che ha accompagnato questo testo nel corso dei secoli: ad un'ampia e sfaccettata tradizione manoscritta si aggiungono infatti anche numerose traduzioni e rielaborazioni in molte lingue europee.

L'esteso testo in lingua latina si propone di trattare – come suggerisce lo stesso titolo – le vicende della guerra di Troia, con l'intento di rivendicare una credibilità superiore rispetto all'*Iliade* e ad Omero, la cui conoscenza nel Medioevo occidentale – almeno fino alla seconda metà del XIV secolo - era scarsa o addirittura nulla. Per tale ragione i «*fidelissimi relatores*»¹ cui Guido delle Colonne fa riferimento come fonti della sua opera sono i due autori tardoantichi da cui nel periodo medievale si ricavava la maggior parte delle informazioni riguardo la storia troiana: Darete Frigio con il *De excidio Troiae* e Ditti Cretese con l'*Ephemeris belli Troiani*, testi databili approssimativamente intorno al VI e al IV secolo dopo Cristo. La fonte principale da cui il giudice messinese ha attinto per la composizione dell'*Historia destructionis Troiae* è tuttavia, nonostante le dichiarazioni programmatiche contenute nel prologo, il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure del 1160 circa.

Già da questi pochissimi elementi è evidente come l'opera di Guido delle Colonne ponga diverse questioni dal punto di vista ermeneutico e filologico, sebbene i contributi critici ad essa dedicati siano ancora piuttosto scarsi: prima di affrontare quella che riguarda le fonti, vale però la pena spendere in maniera preliminare alcune parole sulla questione linguistica dell'*Historia destructionis Troiae*. Per citare Dionisotti, infatti, «*il nodo non è nella sostanza: è nella forma, nella lingua*».²

In un secolo come il Duecento, durante il quale il volgare si afferma pienamente nelle scritture, era infatti prassi consueta il volgarizzare testi latini e francesi, ma non era altrettanto normale che avvenisse il contrario. Guido delle Colonne compie invece una vera e propria «*traduzione in grammatica e retorica di un testo romanzesco*»³ che, se anche nel corso del Duecento già

¹ DELLE COLONNE Guido, *Historia destructionis Troiae*, a cura di N. E. Griffin, *The Medieval Academy of America*, Cambridge, Massachusetts 1936, *Prologus*, p. 4.

² DIONISOTTI Carlo, *Proposta per Guido Giudice*, «Rivista di Cultura Classica e Medioevale», 7 (1965), p. 458.

³ Ivi, p. 459.

era passato dalla poesia alla prosa, restava comunque fermamente ancorato alla tradizione narrativa francese o comunque volgare. Ciò che stupisce maggiormente, però, non è solo la scelta di dare veste latina ad una materia che normalmente si presentava rivestita di panni francesi, ma l'intento programmatico sotteso a tale decisione: quello che Guido pronuncia nella sua opera è infatti un esplicito giudizio morale, se non addirittura una sottile polemica, nei confronti delle «favole» che in quei secoli erano state raccontate sulla storia di Troia.

In effetti non c'era forma che si prestasse all'opposizione menzognerità più di quella assemblata dal giudice messinese: l'autore sceglie la lingua degli *auctores* e delle antiche gesta, cita come riferimenti Darete Frigio e Ditti Cretese – presunti testimoni oculari degli eventi - ed utilizza la prosa invece della poesia, genere letterario che la tradizione individua fin dall'antichità come menzognero. Almeno sulla carta, non si poteva probabilmente creare un'opera che fosse, più dell'*Historia destructionis Troiae*, fonte storica ed insieme «diletto litteratorum».⁴

La questione delle fonti utilizzate dall'autore è dunque piuttosto complessa e forse ancora lontana da una concreta e definitiva risoluzione anche per i molteplici elementi ad essa connessi: per cercare di sviscerarne alcuni aspetti è necessario allargare lo sguardo e tenere in considerazione la circolazione della materia troiana nel Duecento.

L'epopea riguardante gli eventi della guerra di Troia ebbe infatti una straordinaria fortuna nel corso di quasi tutto il Medioevo e, sebbene tramandata soprattutto attraverso fonti indirette, dovette tenere conto anche della tradizionale vulgata omerico-virgiliana. Quello che ci troviamo di fronte è insomma un panorama estremamente variegato che, come osserva Arianna Punzi,⁵ si può tradurre in una molteplicità di forme: la dialettica *historia-fabula*, il gusto per la classicità, il recupero delle radici genealogiche e molto altro.

Non si può infatti prescindere dal fatto che il giudice messinese coniughi tradizione latina e volgare secondo un processo di «*collatio fontium*»⁶ estraneo

⁴ CARLESCO Giuliana, *Note su versioni della "Historia destructionis Troiae"*, «Studi sul Boccaccio», 37 (2009), pp. 283-346.

⁵ PUNZI Arianna, *La circolazione della materia troiana nell'Europa del 200: da Darete Frigio al Roman de Troie en prose*, «Messana», VI (1991), p. 69.

⁶ Ivi, p. 71.

all'abitudine degli scrittori precedenti, i quali erano generalmente fedeli ad un unico modello: Guido delle Colonne, infatti, dichiara apertamente di servirsi di determinati autori – Darete Frigio e Ditti Cretese – ma in realtà utilizza come base del suo testo il (non citato) *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure. L'intento di Guido sembra quindi quello di nascondere la fonte volgare dietro i rimandi - più o meno evidenti e palesi - agli *auctores* latini.

Ciò non ci autorizza tuttavia ad escludere che l'*Historia destructionis Troiae* abbia un reale debito nei confronti anche di Ditti Cretese e di Darete Frigio, in quanto in diverse sezioni del testo sembrerebbe che l'autore abbia effettivamente avuto sott'occhio l'*Ephemeris belli Troiani* e il *De excidio Troiae*, versioni latine di opere greche non anteriori al primo secolo, utilizzate e citate – come è noto - soprattutto per supportare l'idea di trasparenza storica cui gli autori volevano aderire. Nonostante questi scritti forniscano in realtà uno scarno e prosaico sommario dell'*Iliade*, costruito su una selezione di episodi arbitrariamente riveduti e corretti a difesa delle argomentazioni dei Greci, nell'*Ephemeris belli Troiani*, o a difesa dei Troiani, nel *De excidio Troiae*, è infatti proprio con argomentazioni di autenticità ed autorevolezza che Guido delle Colonne motiva la sua scelta di utilizzare Ditti Cretese e Darete Frigio come fonti dichiarate per la sua *Historia destructionis Troiae*, sottolineando anche come le loro versioni siano concordi. In quanto spettatori diretti della battaglia troiana, nessuno meglio di loro può infatti – secondo quanto dichiarato - aver saputo con esattezza cosa accadde realmente e «discernere» quindi «il falso dal vero»:

Sed ut fidelium ipsius ystorie uera scribentium scripta apud occidentales omni tempore futuro uigeant successiue, in vtilitatem eorum precipue ui gramaticam legunt, ut *separare sciant uerum a falso* de hiis que de dicta ystoria in libris gramaticalibus sunt descripta, ea que per Dytem Grecum et Frigium Daretem, qui tempore Troyani belli continue in eorum exercitibus fuere presentes et horum que uiderunt fuerunt fidelissimi relatores, in presentem libellum per me iudicem Guidonem de Columpna de Messana transumpta legentur, prout in duobus libris eorum inscriptum *quasi una uocis consonantia* inuentum est in Athenis.⁷

Aldilà dell'obiezione, pienamente condivisibile, che favole e menzogne erano sostanzialmente anche – e, forse, soprattutto - quelle raccontate dai

⁷ DELLE COLONNE G., *Historia* cit., *Prologus*, pp. 3-4.

due storici antichi, la domanda che nasce in maniera spontanea dopo la lettura di questo passo dell'*Historia destructionis Troiae* è se Guido delle Colonne ebbe una conoscenza diretta di Ditti Cretese e Darete Frigio oppure se li conobbe solo attraverso il *Roman de Troie*.

C'è infatti chi, come Robert Barth,⁸ sostiene che il giudice messinese non ha mai avuto sott'occhio queste due opere e chi invece, come ad esempio Girolamo Tiraboschi,⁹ ritiene che Guido addirittura traducesse dal greco dei due autori tardoantichi. Al di là di queste posizioni – forse – estreme, è possibile però notare alcuni elementi sulla base del testo a nostra disposizione.

Riprendiamo dunque in considerazione il prologo dell'*Historia destructionis Troiae* e il passo precedentemente citato:¹⁰ il giudice messinese dice che i racconti di Ditti Cretese e di Darete Frigio sono «*quasi una vocis consonantia*»¹¹, cosa che chiaramente non corrisponde al vero, se non altro per il semplice fatto che mentre il primo è greco e parteggia per i suoi concittadini, il secondo è troiano e si comporta nella medesima maniera. Entrambi cercano dunque di scaricare sulla controparte opposta la colpa della guerra, ma fondamentalmente Guido delle Colonne o non sa nulla di tutto questo e per tale ragione li reputa concordi, tesi caldeggiata da Egidio Gorra¹², o – come sostenuto da Maria Citati¹³ e da Raffaele Chiàntera¹⁴ – semplicemente tale frase si riferisce alle linee generali dell'opera e non ai particolari.

⁸ BARTH, *Guido de Columna*, Lipsia, Leipzig 1877, p.18. Lo studioso, in particolare, evidenzia il fatto che Guido delle Colonne ha delle mancanze là dove le ha il testo di Benoît de Sainte-Maure ed erra nei nomi esattamente dove sbaglia anche il poeta francese. Tra gli esempi riportati un passo relativo a Priamo: dopo il primo assedio di Troia, né il giudice messinese né il troviero francese sanno dove si trovi il re, mentre Darete Frigio scrive chiaramente «*Priamus in Phrygia erat*».

⁹ Cfr. TIRABOSCHI Girolamo, *Storia della letteratura italiana*, Landi, Firenze 1805-1813.

¹⁰ DELLE COLONNE G., *Historia* cit., *Prologus*, p. 4.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cfr. GORRA Egidio, *Testi inediti di storia trojana, preceduti da uno studio sulla leggenda trojana in Italia*, Loescher, Torino 1887.

¹³ Cfr. CITATI Maria, *Guido delle Colonne e Ditti*, Bocca, Torino 1918.

¹⁴ Cfr. CHIÀNTERA Raffaele, *Guido delle Colonne, poeta e storico latino del sec. XIII e il problema della lingua della nostra primitiva lirica d'arte*, Federico & Ardia, Napoli 1956.

Altrettanto numerosi, come nel caso del *De excidio Troiae*, sono inoltre i punti¹⁵ in cui Guido delle Colonne fraintende Ditti Cretese basandosi su una precedente, erronea interpretazione dello stesso da parte di Benoît de Sainte-Maure: che la sua fonte principale sia volgare e romanza non ci sono quindi dubbi, così come è evidente il suo non voler ammettere il debito nei confronti del poeta francese.

Si confronti ancora, a titolo di esempio, il passo in cui l'autore dell'*Historia destructionis Troiae* riporta quanto indicato nella prefazione del *De excidio Troiae*, cioè il punto in cui Cornelio Nepote sostiene, parlando con Sallustio, di aver trovato la storia della guerra di Troia scritta di tutto pugno da Darete e di averla tradotta in latino:

Quamquam autem *hos libellos* quidam Romanus, Cornelius nomine, Salustii magni *nepos*, in Latinam lingua transferre curauerit, tamen, dum laboraret nimium esse brevis, particularia ystorie ipsius que magis possunt allidere animos auditorum pro *nimia breuitate* indecenter obmisit.¹⁶

In realtà tali righe, fatta eccezione per l'unione delle opere di Ditti Cretese e Darete Frigio sotto il nome di Cornelio,¹⁷ sono prese da Benoît de Sainte-Maure¹⁸ e la mancanza di un confronto diretto con il testo di Darete spiegherebbe anche come mai Guido delle Colonne non si sia accorto dell'errore compiuto dall'antecedente francese quando ha affermato che Cornelio era «*nipote*» di Sallustio.

Cil Salustes, ço truis lisant,
Ot un nevo fortment sachant:

¹⁵ Si prenda come esempio la figura di Teano, che in Ditte è una sacerdotessa (Lib. V, cap. 8), mentre sia in Guido che in Benoît diventa un sacerdote. Ugualmente, dove i due autore leggono *Enea*, Ditte invece scrive *Oeneum* (Lib. VI, cap. 2). E ancora, sia in Benoît che in Guido il consiglio di fabbricare il cavallo è dato dal sacerdote Crise, mentre in Ditte da Eleno (Lib. V, cap. 9), e soltanto nei primi due leggiamo che nel cavallo erano stati nascosti uomini armati.

¹⁶ DELLE COLONNE G., *Historia* cit., *Liber I*, p. 4.

¹⁷ Ci si riferisce ovviamente all'espressione «*hos libellos*», con cui Guido delle Colonne si riferisce sia all'opera di Darete che a quella di Ditte.

¹⁸ DE SAINTE-MAURE Benoît, *Le Roman de Troie par Benoît de Sainte-Maure*, a cura di Costans Léopold Eugène, Société des Anciens Textes Français, Paris 1904-1912, vol. I, vv. 73-78 e vv. 115-118.

Cornélius en apelez,
De letres sages e fondez.¹⁹

Nel testo originario di Darete, invece, a scrivere e a dedicare l'opera a Sallustio Crispo è ovviamente Cornelio *Nepote*:

«Cornelius Nepos Sallustio Crispo suo salutem».²⁰

Come evidenzia Egidio Gorra,²¹ dunque, Guido delle Colonne sembra non accorgersi dello sbaglio di Benoît de Sainte-Maure o comunque non lo corregge, il che farebbe pensare che non avesse avuto sott'occhio il testo del *De excidio Troiae*. E' scontato quindi dire che, almeno secondo l'ottica e l'etica di noi lettori moderni, il nostro giudice sarebbe accusabile di plagio - cosa che tra l'altro Aristide Joly non si fa scrupoli ad affermare²² - tuttavia per 'scagionarlo' almeno in parte basterà notare che Guido credeva realmente all'esistenza di un Darete greco e, soprattutto, pensava davvero di trovare nel romanzo francese una riproduzione fedele del testo antico.

Altri elementi, tuttavia, sembrano porre ulteriori dubbi. Guido delle Colonne fa infatti riferimento ad una certa «*nimia brevitās*»²³ di Cornelio, ma questa non è citata in Benoît de Sainte-Maure, che precisa di volersi attenere fedelmente al suo modello. Ipotizzando che il giudice messinese non abbia mai avuto tra le mani il testo di Darete Frigio, come faceva a sapere che l'opera era particolarmente breve? E, ancora, come mai ci sono punti dell'opera del giudice messinese che concordano con il *De excidio* e non possono sicuramente essere stati presi da Benoît de Sainte-Maure, in quanto quest'ultimo è passato ad utilizzare Ditti Cretese come fonte?

Ad esempio, Guido delle Colonne²⁴ conclude la sua opera con la partenza di Enea da Troia, esattamente come Darete Frigio²⁵ nel *De excidio*,

¹⁹ Ivi, vv. 81-84.

²⁰ FRIGIO Darete, *De excidio Troiae historia*, ed. F. Meister, Teubner, Lipsia 1873, *Prologus*, p. 1.

²¹ GORRA E., *Testi inediti di storia trojana* cit., p. 141.

²² JOLY Aristide, *Benoit de Sainte-More et le "Roman de Troie" ou les métamorphoses d'Homère et de l'épopée gréco-latine au Moyen Âge*, Franck, Paris 1870-1871, p. 473.

²³ DELLE COLONNE G., *Historia* cit., *Liber I*, p. 4.

²⁴ Ivi, *Liber Ultimus*, p. 274.

mentre il troviero francese chiude il *Roman de Troie* con la morte di Ulisse. Sempre in riferimento a questo episodio l'*Historia destructionis Troiae* presenta inoltre delle divergenze con l'opera di Benoît de Sainte-Maure, mostrandosi questa volta fedele all'*Ephemeris belli Troiani* di Ditti Cretese. Nel testo del poeta francese Ulisse, prima di venir ucciso dal colpo del figlio, ferisce gravemente Telegono:

D'andous les mains li a lanciee
La lance reide e anguisiee
De tel aïr que les costez
Ot sempres toz ensanglentez.
Se il ne fust un poi guenchiz
En petit d'ore fust feniz.²⁶

In Guido delle Colonne,²⁷ invece, ciò non accade e – ugualmente – anche in Ditti Cretese:

Ulixes [...] lanceam adversus Telegonum iaculatur. Sed postquam huismodi ictum iuvenis casu quodam intercipit, ipse in parentem insigne iaculum emittit.²⁸

Questo passaggio della storia sembrerebbe quindi una prova a vantaggio della tesi di una concreta derivazione dal testo dello scrittore tardo-antico, sebbene – come osservato da Maria Citati²⁹ – si possa anche ipotizzare una conoscenza dell'*Ephemeris belli Troiani* da parte di Guido per altra via. In particolare il Gorra evidenzia come in «nessun luogo dell'*Historia trojana*»³⁰ l'autore ha conosciuto il libro di Ditti e, per sostenere la sua posizione, invita a prestare atten-

²⁵ FRIGIO D., *De excidio* cit., *Prologus*, p. 1.

²⁶ DE SAINTE-MAURE B., *Le Roman de Troie* cit., vol. IV, vv. 30139-30144.

²⁷ DELLE COLONNE G., *Historia* cit., *Liber Ultimus*, p. 274.

²⁸ CRETESE Ditti, *Ephemeridos Belli Troiani libri*, a cura di W. Eisenhut, Verlag, Leipzig 1973, *Liber VI*, p. 237.

²⁹ CITATI M., *Guido delle Colonne* cit., pp. 1-6. Anche se non è possibile escludere a priori l'ipotesi di un ulteriore testo ignoto a noi non pervenuto, Maria Citati dichiara di aver istituito confronti con i cronografi bizantini e di non aver trovato elementi che infirmo una parentela diretta tra i racconti di Ditti e Guido delle Colonne.

³⁰ GORRA E., *Testi inediti di storia trojana* cit., p. 144-145.

zione a quei passi in cui Benoît fraintende Ditti e Guido lo segue fedelmente.³¹

Non bisogna tuttavia incorrere nell'errore o nel pregiudizio opposti, cioè pensare che l'*Historia destructionis Troiae* sia una ripresa sterile – e priva di innovazione – di altri racconti ed in particolare del *Roman de Troie*: Guido delle Colonne, nella sua intenzione di dare ai lettori un'opera – in primo luogo – storica, presta infatti una grande attenzione alla sua fonte principale ed opera selezioni, rielaborazioni e modifiche, con grande libertà ed autonomia di pensiero. Molte sono del resto le parti in cui il giudice messinese si discosta dal suo modello, mettendo in atto delle modifiche che sono sia legate a nomi e località specifiche,³² sia prettamente formali, sia contenutistiche.

Pur essendo infatti le due opere molto simili a livello di ambientazione, costumi, architettura e caratteri dei personaggi, l'approccio utilizzato dai due autori è invece agli antipodi: se infatti quello di Benoît de Sainte-Maure è di fatto un romanzo, il cui intento è creare una narrazione piacevole e in linea con il gusto del tempo, l'opera di Guido ha l'intenzione – e la pretesa – di essere una storia veridica e dunque tralascia, o critica, tutto ciò che all'autore non sembra verosimile. Inoltre, nei casi in cui racconta qualcosa che, secondo l'autore, è frutto della fantasia specifica spesso che è «*secundum fabulas*».³³

In un'ottica di opposizione menzogna-verità è del resto anche il rapporto che Guido delle Colonne istituisce con gli autori classici, riservando loro critiche spesso impietose.

Andando contro quella che era l'opinione più diffusa nel Duecento, che considerava Omero un grande poeta e un grande storico, Guido delle Co-

³¹ A titolo di esempio, si guardi quando Ditti dice che Strofio era *Phocensis* (VI, 3), mentre Benoît e Guido fanno di *Phocensis* un nome di persona e scrivono *Florentes* e *Florensis*. O, ancora, in Benoît e Guido il consiglio di fabbricare il cavallo è dato dal sacerdote Crise, mentre in realtà Ditti dice che fu Eleno (V, 9) a proporre l'inganno.

³² Tra le tante differenze si può indicare, a titolo di esempio, il fatto che Ecuba, in Benoît de Sainte-Maure (DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie* cit., v. 26464), sia lapidata in Abido, mentre Guido delle Colonne scrive che l'evento è avvenuto in Aulide. O, ancora, Ulisse è mandato da Idomeneo – re di Creta – ad Alcenon secondo Benoît (DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie* cit., v. 28813) e ad Antenore secondo invece Guido.

³³ DELLE COLONNE G., *Historia* cit., *Liber Secundus*, p. 17.

lonne lo definisce infatti «*vitorum auctor*»³⁴ e lo pone, sostanzialmente, in una funzione antiesemplare, rimproverandogli non solo quegli elementi di cui già lo avevano accusato gli autori del *De excidio* e del *Roman de Troie* – cioè l'aver mischiato l'elemento divino con quello umano, facendo combattere gli Dei contro i Troiani³⁵ – ma anche di aver idealizzato il valore di Achille, in quanto greco, falsificando così la verità.

Sed *O Homere*, qui in libris tuis Achillem tot laudibus, tot preconiis extulisti, que probabilis ratio te induxit ut Achillem tantis probitatis titulis extaltasses, ex eo precipue quod dixeris Achillem ipsum in suis uiribus duos Hectores peremisse, ipsum uidelicet et Troilum, fratrem eius fortissimum? Sane si te induxit Grecorum affectio, a quibus originem diceris produxisse, verum non motus diceris racione sed potius ex furore.³⁶

E' a mio avviso calzante, in merito, l'osservazione di Francesco Bruni: Guido delle Colonne si proponeva senza dubbio di ricostruire la verità storica, ma il suo era di fatto un «*razionalismo ingenuo*»³⁷ ed Omero si configurava pressoché come un «*nome senza opera*»: ³⁸ non ci sono infatti elementi sufficienti a supporre una conoscenza diretta del greco da parte del giudice messinese.

Ulteriore bersagli – e insieme modelli – espressamente citati nel prologo³⁹ e, parallelamente, nell'epilogo⁴⁰ dell'*Historia destructionis Troiae* sono Ovidio e Virgilio: come già detto, l'opera di Guido delle Colonne si propone come storia veridica e dunque è dichiaratamente avversa alla «*fabula*», intesa in primo luogo come miti pagani. Da qui le aspre critiche nei confronti dell'autore delle *Metamorfosi*, a cui il termine «*fabula*» è per altro più volte accostato nel corso dell'opera.

³⁴ Ivi, *Prologus*, p. 4.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ DELLE COLONNE G., *Historia* cit., *Liber XXVI*, p. 204.

³⁷ BRUNI Francesco, *Boncompagno da Signa, Guido delle Colonne, Jean de Meung: metamorfosi dei classici del Duecento*, in «Medioevo Romanzo», 12 (1987), pp. 112-113.

³⁸ BRUNI Francesco, *Tra Darete-Ditti e Virgilio*, «Studi Medievali», 37 (1996), p. 788.

³⁹ DELLE COLONNE G., *Historia* cit., *Prologus*, p. 4.

⁴⁰ Ivi, *Liber Ultimius*, p. 276.

Sicut de eis testatur Ovidius, eorum originem *fabulose* commentans [...] ⁴¹ Ovidius in secundo libro *Metamorphoseos* *fabulose* commentans dixit [...]. ⁴²

E, ancora, nel secondo libro dell'*Historia destructionis Troiae* tornano i riferimenti alle storie menzognere raccontate da Ovidio:

Sed ille fabularis Sulmonensis Ovidius sic de Medea, Oetis regis filia, de ipsa *fabulose* commentans, tradidit esse credendum (quod absit a catholicis Christi fidelibus credi debere nisi quatenus ab Ouidio *fabulose* narratur). ⁴³

Nei confronti di Ovidio Guido delle Colonne si rivela però più debitore di quanto non voglia lasciar trasparire: oltre ad alcune contraddizioni intrinseche all'opera, ⁴⁴ la sintomatologia amorosa di Medea è modulata sul settimo libro delle *Metamorfosi*, così come la sua battaglia interiore tra *Amor* e *pudor*. ⁴⁵

Altrettanto aspro è anche il giudizio nei confronti di Virgilio, seppur il giudice messinese conceda all'*Eneide* il fatto di essere meno ricca di *fabulae* rispetto alle opere di Omero e di Ovidio, ⁴⁶ in quanto l'autore dell'*Eneide* ha cercato – come indicato nell'epilogo – di narrare le vicende troiane sotto la luce della verità: certo, Guido delle Colonne si vanta e si compiace nel seguire la tradizione di Ditti Cretese e di Darete Frigio – la quale vede Enea come traditore della patria ⁴⁷ - tuttavia il debito nei confronti dell'*auctoritas* virgiliana è innegabile.

⁴¹ Ivi, *Liber I*, p. 5.

⁴² Ivi, *Liber I*, p. 10.

⁴³ Ivi, *Liber II*, p. 16.

⁴⁴ Si pensi ad esempio al fatto che Guido critica i cristiani che credono ai poteri magici attribuiti da Ovidio a Medea, in quanto un'eclissi contro le leggi della natura si produsse solo con la morte di Cristo (Ibidem), ma poco dopo non si fa alcun problema ad ammettere che ella sia «in astronomia et nigromantia peritissima» (Ivi, *Liber II*, p. 17).

⁴⁵ In particolare, un dialogo contenuto nelle *Metamorfosi* (*Liber VII*, vv. 67-70) è espressamente riecheggiato nell'*Historia* (Ivi, pp. 5-6). Per la sintomatologia d'amore di Medea si veda soprattutto Ivi, p. 18.

⁴⁶ «Virgilius etiam in opere suo *Eneydos*, si pro maiori parte gesta Troium, cum de eis tetigit, sub ueritatis luce narravit, ab Homeri tamen fictionibus noluit in aliquibus abstinere.» (Ivi, p. 4).

⁴⁷ Ivi, p. 273. In particolare, F. Bruni parla di una vera e propria «diseroicizzazione dell'epos e della cavalleria» (BRUNI, *Boncompagno da Signa* cit., p. 113).

Si consideri, a titolo di esempio, la celebre e suggestiva immagine della Fama virgiliana, chiaramente rievocata dalle parole dell'*Historia destructionis Troiae*:

[...] *fama loquax et euolans* tumultuosis relatibus Menelay regis in multa stupefactione aure sinuadit [...].⁴⁸

Darete Frigio, Ditti Cretese, Benoît de Sainte-Maure, Omero, Ovidio, Virgilio e molti altri⁴⁹ sembrerebbero dunque dei contributi che Guido delle Colonne utilizza in maniera consapevole per creare un'opera che all'occorrenza sa ricontestualizzare i suoi modelli e prendere le distanze dalle sue fonti per trasmettere un messaggio diverso ma non per questo meno caratteristico della sua epoca.

Gli sforzi programmatici da parte di Guido delle Colonne sono rivolti a creare, riguardo alla guerra di Troia, una storia veridica e libera da favole – al contrario di quelle narrate dai suoi predecessori – e, proprio perché doveva trattare di un argomento classico, l'autore non poteva confessare di aver utilizzato un modello volgare e fonti da lui stesso indicate come menzognere: per tale motivo utilizza l'espedito letterario di un testo greco, frutto di uno scrittore greco dell'antichità e per di più testimone oculare dei fatti.

Bibliografia

BARTH Robert, *Guido de Columna*, Lipsia, Leipzig 1877.

BRUNI Francesco, *Boncompagno da Signa, Guido delle Colonne, Jean de Meung: metamorfosi dei classici del Duecento*, in «Medioevo Romanzo», 12 (1987), pp. 103-128.

BRUNI Francesco, *Tra Darete-Ditti e Virgilio*, «Studi Medievali», 37 (1996), pp. 753-810.

⁴⁸ DELLE COLONNE G., *Historia* cit., *Liber VII*, p. 80.

⁴⁹ Doverosa almeno una menzione ad Isidoro da Siviglia, che lo stesso Guido delle Colonne cita, e alle Sacre Scritture. Le fonti – per così dire – minori, utilizzate per la composizione dell'*Historia destructionis Troiae*, sono comunque numerose e meriterebbero anch'esse un'analisi dettagliata.

- CARLESSO Giuliana, *Note su versioni della "Historia destructionis Troiae"*, «Studi sul Boccaccio», 37 (2009), pp. 283-346.
- CHIÁNTERA Raffaele, *Guido delle Colonne, poeta e storico latino del sec. XIII e il problema della lingua della nostra primitiva lirica d'arte*, Federico & Ardia, Napoli 1956.
- CITATI Maria, *Guido delle Colonne e Ditti*, Bocca, Torino 1918.
- CRETESE Ditti, *Ephemeridos Belli Troiani libri*, a cura di W. Eisenhut, Verlag, Leipzig 1973.
- DE SAINTE-MAURE Benoît, *Le Roman de Troie par Benoît de Sainte-Maure*, a cura di L. E. Constans, Société des Anciens Textes Français, Paris 1904-1912.
- DELLE COLONNE Guido, *Historia destructionis Troiae*, a cura di N. E. Griffin, The Medieval Academy of America, Cambridge, Massachusetts 1936.
- DIONISOTTI Carlo, *Proposta per Guido Giudice*, «Rivista di Cultura Classica e Medioevale», 7 (1965), pp. 452-466.
- FRIGIO Darete, *De excidio Troiae historia*, a cura di F. Meister, Teubner, Lipsia 1873.
- GORRA Egidio, *Testi inediti di storia trojana, preceduti da uno studio sulla leggenda trojana in Italia*, Loescher, Torino 1887.
- JOLY Aristide, *Benoît de Sainte-More et le "Roman de Troie" ou les métamorphoses d'Homère et de l'épopée gréco-latine au Moyen Âge*, Franck, Paris 1870-1871.
- PUNZI Arianna, *La circolazione della materia troiana nell'Europa del 200: da Darete Frigio al Roman de Troie en prose*, «Messana», VI (1991), pp. 69-108.
- TIRABOSCHI Girolamo, *Storia della letteratura italiana*, Landi, Firenze 1805-1813.

SEZIONE 2: FILOLOGICA-LINGUISTICA

Tracce Linguistico Testuali

SABINA GHIRARDI

**I moduli della menzogna nei *Promessi sposi*:
antifrasi e reticenza**

Abstract

In this article I intend to focus on antiphrasis and reticence (or their combination) as the devices Manzoni most frequently employs in order to portray the worst liars in the novel. So far as concerns antiphrasis, the selected sample comprises the liars' answers which show the antiphrastic use of the adverb *benissimo* at the very beginning of the answer itself and usually followed by elliptical or reticent syntax constructions. Even if it is not linked to antiphrasis, reticence proves to be an effective tool to create spurious dialogues, as it occurs when the speaker is the uncle the Count of the Secret Council. His 'oratorical duel' with the Father Provincial will be analysed in depth, taking into consideration its thorough revision from the first draft: Manzoni carefully chose idioms (which show close correspondences to his perusals of the Florentine comic literature) and he painstakingly worked on punctuation, interjections and on the description of the changing of the Count's suprasegmental features when he plays out his natural tendency for lying and simulation.

Il contributo analizzerà due tra gli stilemi – spesso impiegati in combinazione – più ricorrentemente usati da Manzoni per i gran bugiardi del romanzo: antifrasi e aposiopesi. Per l'antifrasi è stato scelto come campione d'indagine l'impiego frequente, nelle risposte dei mentitori, dell'avverbio *benissimo*, sempre in marcata posizione incipitaria e talvolta associato a successive costruzioni frante, ellittiche o reticenti. Anche disgiunta dall'antifrasi, la reticenza si dimostra strumento efficace per costruire dialoghi menzogneri, come quelli che hanno come interlocutore il conte zio. Verrà quindi analizzato il duello oratorio tra il conte zio e il padre provinciale, del quale, seguendo il capillare processo di revisione, verrà approfondita la cura posta da Manzoni nella scelta delle locuzioni idiomatiche (frutto degli spogli della tradizione comica fiorentinista), nel dosaggio della punteggiatura, nell'attenzione dedicata alle interiezioni e nella trasformazione subita dai tratti sovrasegmentali del conte proprio nei momenti in cui porta in scena, teatralmente, la sua indiscussa inclinazione alla menzogna e alla simulazione.

Nel variegato panorama umano del romanzo non possono mancare personaggi che fanno della menzogna la propria arte: nello specifico analizzeremo le risposte

dei bravi a don Abbondio,¹ del padre di Gertrude prima alla figlia e poi alla Superiore del convento, del bargello in incognito a Renzo all'osteria della Luna piena e infine del Griso a don Rodrigo agonizzante. Il campione d'indagine, per quanto assai circoscritto, si rivela altrettanto emblematico dell'efficacia con cui Manzoni riesce a concentrare, in secche risposte, l'impiego dell'antifrasi:² ad accomunare personaggi così distanti tra loro è infatti il modo in cui essi esprimono la loro strategia di menzogna, dal momento che per tutti loro Manzoni sceglie la risposta *benissimo*. Singolare è anche un altro dato che avvicina le risposte dei gran bugiardi del romanzo: in tutti i casi l'avverbio *benissimo*, isolato o reiterato, è posto in posizione rilevata, a inizio di battuta, a sottolineare l'ironia sottesa³ e a sancire definitivamente lo *status* di tali risposte come «fasi risolutive dell'azione», alla cui rappresentazione «Manzoni non rinuncia mai».⁴

Benissimo è anche la proposta traduttiva che Manzoni, confrontandosi con il latino del *corpus* plautino, ritiene adatta per due luoghi dell'*Asinaria*: «*callide. benissimo*»⁵ e «Fortasse. Sarà benissimo».⁶ In en-

¹ Questa risposta sarà l'ultima analizzata, in quanto qui *benissimo* viene inserito da Manzoni nella fase revisionale che porta alla Seconda minuta, mentre le altre occorrenze compaiono già nel *Fermo e Lucia*.

² Si ricordi la definizione di Claudia Caffi: «È la forma più scoperta, aggressiva e ingenua di ironia. Consiste nel dire qualcosa intendendo il contrario di quel che si dice. [...] Caratteristica che distinguerebbe l'*a* dall'ironia sarebbe l'assenza nella prima di una particolare intonazione [...] presente nella seconda per segnalare l'intenzione ironica: e ciò perché l'*a* è ridotta a una singola espressione [...] il cui uso garantisce il capovolgimento semantico. [...]» (in BECCARIA Gian Luigi [a cura di], *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino 2004, I ed. 1994, s. v. *antifrasi*).

³ L'ironia implicita in certi particolari impieghi dell'avverbio è segnalata anche dai principali dizionari ottocenteschi: così il TOMMASEO-BELLINI: «*Altra forma di concessione ancora più evidente, più forte. Può esser benissimo, Sarà benissimo (che è talvolta ironica negazione)*» (in TOMMASEO Niccolò, BELLINI Bernardo, *Nuovo Dizionario della lingua italiana*, Unione tipografico-editrice, Torino 1865-1874, s.v. *benissimo*) e il RIGUTINI-FANFANI: «È anche modo di concessione: 'Bene, mettiamo che tu abbia ragione; che cosa penseresti di fare?' *Bene bene*, si usa anche ironicamente nello stesso senso concessivo: 'Bene, bene; lo vedremo al fatto.'» (in RIGUTINI Giuseppe, FANFANI Pietro, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Barbèra, Firenze 1893, s.v. *bene*).

⁴ CHIAVACCI Angelica, *Il "parlato" nei 'Promessi sposi'*, Sansoni, Firenze 1961, p. 161.

⁵ MANZONI Alessandro, *Postille inedite di Alessandro Manzoni a Plauto e Terenzio*, a cura di D. Bassi, in «*Aevum*», 6 (1932), p. 232.

⁶ Ivi, p. 234.

trambe le postille, quindi, a due avverbi impiegati con chiaro valore anti-frastico, Manzoni fa corrispondere il medesimo avverbio *benissimo*, il cui grado superlativo, rispetto al positivo del latino, rende ancor più efficace l'espressione.

Esaminando le altre postille manzoniane alle commedie di Plauto, emergono numerose locuzioni riconducibili al campo semantico della menzogna: «E bada a non mi piantar carote» (postilla ai *Capteivei*);⁷ «Tu m'infradici co' tuoi discorsi» (alla *Cistellaria*);⁸ «Oh quanti imbrogli!» (all'*Epidicus*);⁹ «Gli getteremo la polvere negli occhi» e «si scopre l'inganno» (postille al *Miles gloriosus*);¹⁰ «Milanese: che mi verrebbe in borsa a me, a dir la bugia? Toscano: a me non me ne vien nulla, a dir la bugia» (alla *Mostellaria*);¹¹ «bada che non ci sia dentro qualche macchina di colui» (allo *Pseudolus*).¹² Dall'elenco proposto si ricava un'immediata osservazione: per quanto infatti gli scrupolosi studi linguistici testimoniati dai postillati abbiano offerto a Manzoni un ricco *thesaurus* di locuzioni idiomatiche facenti capo alla semantica della menzogna, risulta assai significativa la scelta di rinunciare, nel romanzo, all'espressività dei modi di dire ritrovati nella tradizione 'minore' fiorentina – si faccia una doverosa eccezione per la singola tessera *imbroglio*, voce ben cara ai *Promessi sposi* – privilegiando invece un più raffinato *limae labor* che faccia però leva sui toni dell'antifrasi. La risposta *benissimo* (talora reiterata o accompagnata da strutture sintattiche il cui andamento franto mette in campo anche l'altro meccanismo della menzogna, la reticenza) non è naturalmente l'unico artificio impiegato, giacché Manzoni non trascura alcun particolare dei suoi dialoghi, ognuno dei quali «è sempre tentativo di creare dal vero una vicenda narrativa»: ¹³ incontreremo, quindi, nella disa-

⁷ Ivi, p. 236.

⁸ Ivi, p. 240.

⁹ Ivi, p. 241.

¹⁰ Ivi, pp. 248-249.

¹¹ Ivi, p. 252.

¹² Ivi, p. 261.

¹³ PETROCCHI Giorgio, *La tecnica manzoniana del dialogo*, Le Monnier, Firenze 1966, p. 6.

mina¹⁴ dei passi aventi come protagonisti i più scaltri mentitori del romanzo, una vasta rassegna di moduli della menzogna, come enfasi su parole chiave allusive, sospensioni del discorso e sottolineatura dei tratti sovrasegmentali dei personaggi, descritti con didascalie che «hanno un significato narrativo ed una funzione psicologica chiaramente determinanti».¹⁵

Nel volgere di un medesimo capitolo, all'interno dell'*excursus* dedicato al dramma della monaca di Monza, Manzoni impiega in ben due luoghi, all'altezza del *Fermo e Lucia*, la risposta *benissimo*, pronunciata in entrambi i casi dal padre di Gertrude. In *FL II, III 57 benissimo* (amplificato dal seguente *a meraviglia*) è dunque la manifestazione di approvazione che il Marchese Matteo concede alla figlia nel momento in cui questa, sperando forse di guadagnarsi un briciolo di affetto paterno, ripete meccanicamente la formula che dovrà pronunciare per essere ammessa al chiostro. Non sfugga però che tale risposta giunge dopo quella che pare una vera e propria messinscena teatrale, poiché la prova ha come unico scopo quello di risultare credibile agli occhi delle autorità del convento e mascherare così l'assenza di sincera vocazione da parte della monacanda. L'enfasi sulla teatralità della cerimonia è ancor più accentuata se si osserva la trasformazione del passo da *Fermo a Sposi promessi* (*Sp X 29-30*), fino alla Quarantana. Nelle successive redazioni, a fronte della scomparsa della semanticamente marcata risposta *benissimo*, si verifica un aumento considerevole di immagini riconducibili al mondo del teatro, che svislano e declassano la sacralità del rito della monacazione a una mera, ed esteriore, esecuzione di quella che il padre già aveva definito *formalità*.

La risposta *benissimo* compare ancora, conservandosi da *Fermo e Lucia* (*FL II, III 78*) fino all'edizione quarantana (*Q X 41-42*), nel colloquio tra il principe padre e la Superiora del convento.

Il dialogo tra le due *auctoritates*, laica e religiosa, pare anticipare, contenendoli *in nuce*, i ritmi e i moduli del più ampio dialogo tra il conte zio e il padre provinciale. Le parti sono ora invertite – alla Superiora è affidato un

¹⁴ Non è stato purtroppo possibile, per rispetto dei limiti redazionali, passare al setaccio la revisione lessicale che ha interessato, talvolta anche a livello profondo, i passi riportati. Per la medesima ragione non è stato possibile riportare per esteso le citazioni dei luoghi del romanzo commentati e analizzati nella loro evoluzione redazionale.

¹⁵ PETROCCHI, *La tecnica manzoniana del dialogo*, cit., p. 36.

parlare franto, tutto giocato su reticenze e sospensioni, come parlerà il conte zio – ma, come avverrà nel cap. XIX, il potere religioso dovrà soccombere di fronte a quello laico, che ora si esprime attraverso la categorica risposta del principe padre. Là il balletto delle frasi ellittiche e lasciate in sospeso servirà per convincere il padre provinciale ad accettare una battaglia già persa in partenza, qui la Superiora si muove con titubanza, spinta da un lato dall'ossequio per un protocollo ormai deprivato di ogni autorevolezza – e infatti *formalità* si conferma *mot-clé* – e dall'altro timorosa di muovere insinuazioni (peraltro fondate) sul conto del suo interlocutore. Padrone dell'arte della parola, il principe sa quando interrompere la Superiora, subito dopo il «Mi scuserà ...», che già pone la religiosa in una posizione di inferiorità, dalla quale però la salva il nobile, blandendola («Lodo la sua esattezza») e mostrando di comprendere le sue ragioni («è troppo giusto ...»), che è tra l'altro il medesimo elogio che il conte zio impiega con il padre provinciale). Proprio in principio di battuta trova quindi spazio un reiterato e sottilmente antifrastico *benissimo*, e nel prosieguo continuano i modi reticenti della Superiora, come a concludere, a suon di mezze parole, la conversazione.

La babelica osteria della Luna piena è la tappa di svolta delle avventure picaresche di Renzo. La taverna manzoniana si trasforma ben presto in una sorta di nassa a disposizione dei rappresentanti della giustizia per catturare, con l'inganno e la menzogna, i più ingenui. Protagonisti infatti dell'episodio sono il giovane promesso sposo e il bargello che, con abile stratagemma, riesce a far arrestare Renzo, ritenuto, per sfortunato equivoco, tra i capi della rivolta milanese. Approfittando dei troppi bicchieri bevuti, infatti, il bargello, fingendo di condividere le teorie sull'equità della distribuzione dei viveri vagheggiate da Renzo, porta il giovane a rivelare, imitandolo, i propri dati anagrafici. L'elencazione delle proprie, fasulle, generalità dà l'abbrivio, per spontanea *imitatio*, all'onesta confessione di Renzo e, di fatti, a nome e cognome del delatore, seguono quelli di Renzo, che evidentemente non si rende conto di essere vittima inconsapevole di un «linguaggio della legalità immorale e soverchiatrice».¹⁶ A suggello della riuscita macchinazione ai suoi danni, il presunto spadaio accoglie la pronta risposta di Renzo con un caloroso-

¹⁶ BARENGHI Mario, *Ragionare alla carlona. Studi sui 'Promessi Sposi'*, Marcos y Marcos, Milano 1994, p. 345.

so *benissimo* (presente da *FL* III, VII 73 fino a *Q* XIV 46), ulteriore sprone a completare i campi ancora vuoti dell'immaginaria carta d'identità del promesso: ecco quindi ancora una volta in azione la potente ironia manzoniana, capace di «conferire i dovuti chiaroscuri alla scena».¹⁷

L'impiego antifrastico della risposta *benissimo* fa la sua ultima comparsa verso l'epilogo della vicenda di don Rodrigo che, ormai in pericolo di vita, rivolge una disperata, ma al contempo dignitosa richiesta di aiuto al Griso.

Presente sin dalla prima stesura, la scena si perfeziona nel passaggio da *Fermo e Lucia* (*FL* IV, V 22) a Seconda minuta (*Sp* XXXIII 14-15), sebbene risultino ben formulate sin dal *Fermo* le due risposte, tra loro quasi ecolaliche, del Griso, campione assoluto di menzogna e infimo traditore. Entrambe le risposte dello sgherro, «Lo so benissimo»¹⁸ e «Ben pensato», inoltre, rappresentano un altro perfetto esempio di rovesciamento semantico. Il Griso infatti risponde con sincerità alla prima domanda del padrone, giacché sa davvero «dove sta di casa» il Chiodo chirurgo, ma non per questo ha intenzione di recarvisi: ora che non teme più il potere dispotico di don Rodrigo non ha alcun motivo per ubbidirgli; al contrario, dietro quella rassicurante risposta, si cela la perversa soddisfazione del ribaldo, che pregusta il momento in cui, invece che dal dottore, si recherà dai monatti per far trascinare al lazzaretto l'appestato.

Prima del congedo del Griso dal capezzale di don Rodrigo, il bravo pronuncia un «Ben pensato» che, oltre a riprendere la prima risposta, gioca tutta la sua potenza espressiva sull'ellissi, modulo caro a Manzoni, che ne va alla ricerca durante l'attento scrutinio delle opere comiche della tradizione toscana compiuto nell'orizzonte di postillatura della *Crusca*. Eloquente la postilla al lemma *pensato* della *Crusca* veronese: «Benissimo pensato. Detto così assolutamente per ellissi. Fag. Forza, etc. III. 10».¹⁹

¹⁷ CORTI Maria, *Con Manzoni all'osteria della Luna piena*, in G. Manetti (a cura di), *Leggere i Promessi sposi. Analisi semiotiche*, Bompiani, Milano 1989, p. 39.

¹⁸ Uguale risposta, da intendersi però senza la sovrapposizione del filtro dell'antifrasi, si incontra in *FL* I, III 15-16, nella domanda di Agnese a Renzo: «sapete dove abita il dottor Duplica? – Lo so benissimo».

¹⁹ MANZONI Alessandro, *Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*, a cura di D. Isella, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A. M., vol. 24, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2005, p. 393. La citazione trova poi perfetta corrispondenza nei *notabilia* al testo della *Forza della ragione*. L'edizione commentata dei *notabilia* al *corpus* di

Viene presentato da ultimo, sebbene si trovi proprio nell'avvio del romanzo, il celeberrimo primo incontro tra don Abbondio e i bravi, in quanto l'aggiunta della risposta *benissimo* è operata da Manzoni solo nella Seconda minuta: è quindi questa l'unica occorrenza in cui l'avverbio, con il suo valore antifrastico, non compare già nel *Fermo e Lucia*. A partire dagli *Sposi promessi* (*Sp* I 36-37), infatti, le battute conclusive dell'incontro vengono prolungate, ponendo una maggiore enfasi sull'odiosa ambiguità espressiva del curato, che si dichiara «disposto» all'obbedienza. Manzoni lascia ai bravi di dirimere il dubbio sulla natura ancipite di quel *disposto* e stabilire quindi se si tratti di una «promessa» o piuttosto di un mero «complimento comunale»: attraverso il loro risolutivo *benissimo* gli sgherri prendono le ultime dimesse parole di don Abbondio come una promessa di complicità; promessa suggellata poi dal saluto «e buona notte, signor curato», che non lascia spazio alcuno di risposta.

Se sinora si è osservata la maestria con cui Manzoni padroneggia l'arma dell'antifrasi concentrandola nella sola risposta *benissimo*, più articolato è l'impiego che l'autore fa della reticenza,²⁰ per la quale si analizzerà il colloquio tra il conte zio e il padre provinciale, «una mimesi di allucinata e stra-

G.B. Fagioli costituirà parte della mia tesi di dottorato. Per il catalogo dei *notabilia* alle commedie di Fagioli, Cfr. per ora CARTAGO Gabriella, *Un laboratorio di italiano venturo. Postille manzoniane ai testi di lingua*, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2013, pp. 171-201 (nello specifico pp. 189-193).

²⁰ Anche in questo caso utile il confronto con la definizione di C. Caffi: «È la soppressione di una parte del messaggio che viene così improvvisamente interrotto. Il locutore, autocensurandosi, omette qualcosa che acquista rilievo proprio dalla forza evocativa del silenzio. La *r* si affida totalmente all'interpretazione del destinatario, chiamato ad un'ampia mossa cooperativa. [...] La tradizione ha sottolineato i contenuti negativi o aggressivi della *r*, che serve a evitare argomenti tabù o pericolosi e può essere mezzo dell'insinuazione, della maldicenza, del sospetto» (in BECCARIA, *Dizionario di linguistica*, cit., s.v. *reticenza*). Come per l'antifrasi, pertanto, anche per la reticenza l'impiego manzoniano pare rispettare pienamente i canoni della figura: con la sospensione del periodo il conte zio sorvola, non mancando però di alludervi, sulla natura inappropriata, secondo lui, dell'interessamento per Lucia di padre Cristoforo (e già il nipote Attilio aveva parlato di «carità pelosa» in *Sp* XVIII 43). Al complesso e stratificato uso della reticenza nel romanzo – e in particolare in relazione al personaggio di Lucia – ha dedicato belle pagine anche Paolo Valesio, che riconosce nella *reticentia* una «figura che ha luogo a un crocicchio di stilistica, di estetica, di riflessione filosofica e teologica» (da VALESIO Paolo, *Lucia, ovvero la "reticentia"*, in G. Manetti [a cura di], *Leggere i Promessi sposi. Analisi semiotiche*, Bompiani, Milano 1989, p. 149).

volta comicità, fuoco d'artificio di aposiopesi, reticenze, sospensioni, eufemismi». ²¹ L'episodio era già presente nel *Fermo e Lucia* (FL II, VIII 88-99), dove aveva però un'incidenza quasi marginale. Già nella prima stesura, ad ogni modo, è ben ravvisabile la propensione alla menzogna di entrambi i personaggi, che articolano un dialogo teso tra apparenze – l'esordio del conte zio ostenta addirittura remissione e sincerità totali: «E senza più, le dirò sinceramente di che si tratta, senza raggiri, col cuore in mano» – e reali intenzioni dei due, affidate sempre al discorso interiore.

Inteso come vero duello oratorio, il passo assume ben più ampie proporzioni nella Seconda minuta (*Sp* XIX 9-32), dove è più che mai chiaro che «entrambi i protagonisti sono sullo stesso piano di prudenza mondana, e la sorte di padre Cristoforo dipende soltanto dall'abilità con cui essi fanno valere i loro argomenti». ²² Una minuziosa analisi dei risvolti psicologici del dialogo è stata condotta da Giorgio Petrocchi, ²³ pertanto in questa sede si concentrerà l'attenzione sulle scelte stilistico-linguistiche adottate da Manzoni nell'opera di revisione. Innanzitutto un dato macroscopico: nella stesura di *Sp*, che si confermerà senza considerevoli correzioni fino alla redazione definitiva, il dialogo si presenta come spezzettato in unità frante, ellittiche, reticenti: il dialogo delle «due canizie» è, infatti, costellato da ben settantotto impieghi dei puntini di sospensione e solo in diciannove casi la reticenza interessa le parole del padre provinciale. Il contrasto tra i due modelli oratori è stato analizzato con acribia sempre da Petrocchi, che ha notato come, sebbene a iniziare il discorso sia sempre il laico, questi poi sia costretto a interrompersi in continuazione, lasciando in sospeso quasi ogni frase: da un lato, quindi, «una certa compunta reticenza per la delicatezza dell'argomento e la serietà delle rivelazioni», ma dall'altro la fragilità della propria abilità retorica, che «non è in lui così acuminata come la presunzione gli farebbe credere». ²⁴ Più sicuro di sé è invece il re-

²¹ BRAGANTINI Renzo, *Figure di Arpocrate: volti e risvolti del silenzio nei Promessi sposi*, in S. Zoppi Garampi (a cura di), *Silenzio*, Atti del terzo Colloquio internazionale di Letteratura italiana (Napoli, 2-4 ottobre 2008), Salerno editrice, Roma 2012, p. 231. Il contributo offre inoltre preziosi spunti sulla diversa semantica che silenzio e reticenza assumono nel romanzo, dalle difficoltà comunicative di Perpetua o Agnese ai silenzi intrinseci di religiosità di padre Cristoforo o del cardinal Borromeo.

²² CHIAVACCI, *Il "parlato" nei 'Promessi sposi'*, cit., p. 122.

²³ Cfr. PETROCCHI, *La tecnica manzoniana del dialogo*, cit., pp. 24-27.

²⁴ Ivi, p. 25.

ligioso, nelle parole del quale le espressioni reticenti sono dosate con maggiore parsimonia e vengono impiegate soltanto per tentare di resistere alle pretese del nobile: se infatti il padre provinciale è costretto alla resa, ciò non avviene perché sopraffatto dall'*elocutio* del conte, quanto piuttosto dalle contingenze dell'epoca.

Nella costruzione del dialogo Manzoni lavora però ancor più di fino, dedicando attenzione anche ai minimi elementi del discorso, come le interiezioni, e alla descrizione della mimica dei personaggi. Ampia la gradazione di esclamazioni usate: *oh* (§§ 11 e 17, dove l'interiezione «connota il discorso con le marche tonali della sorpresa»);²⁵ *ahi* (§13, dove l'interiezione, icastica, sostituisce le parole del religioso, già preoccupato per aver compreso l'entità del guaio in cui si è fatto coinvolgere padre Cristoforo); *eh già* (§ 23: ancora una volta si tratta del pensiero trattenuto del padre provinciale che, se nel precedente *ahi* lasciava ancora adito al dubbio, è ormai certo della gravità della situazione); infine un reiterato *oibò*, questa volta in bocca al conte zio (§ 26).²⁶

Tratti mimetici dell'oralità, le interiezioni vengono quindi di prevalenza affidate alle parole, e ai pensieri, del padre provinciale, mentre del conte zio Manzoni fornisce anche qualche ulteriore dettaglio mimico. L'atto, il "tic" che più il lettore è abituato a riconoscere nel nobile è il soffio²⁷ spazientito, cui si abbandona regolarmente nel colloquio con il nipote Attilio del cap. XVIII. *Vis à vis* con l'*authority* del padre provinciale, però, il conte deve limitare gli eccessi umorali, per quanto la sua indole non possa capitolare del tutto di fronte alle esigenze del decoro. Tre, quindi, le didascalie che ci descrivono lo sforzo profuso per mascherare le sue vere reazioni sotto il velame delle convenienze sociali: «E qui invece di gonfiar le gote e di soffiare, avvicinò le labbra in un altro modo, e tirò dentro tant'aria quanta soffiando ne solleva mandar fuori» (§ 13); non riesce invece a mantenere il giusto contegno nei §§ 23 e 28: «ed ebbe dato un soffio,

²⁵ TESTA Enrico, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997, p. 41.

²⁶ Sopravvissuta in *Fe*, l'interiezione, troppo letteraria, viene sostituita con *no* (Cfr. *ivi*, p. 47).

²⁷ Si ricordi a tal proposito «un appunto in margine al "soffiare" del conte zio, che è sì un tic, ma anche un segno di vacua tronfiezza di cui va già connotato [...] don Giorg Braghetta: prima, segretario analfabeta di un cardinale romano, poi *ut amoveatur* promosso al grado di protonotario apostolico: 'e quest l'è el gran motiv Che adess el boffa pesc che nè on boffett'» (cito da ISELLA Dante, *Porta e Manzoni, Porta in Manzoni*, in *Id.*, *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Einaudi, Torino 1984, pp. 204-205).

segno che aveva finito», «E soffiò»: pausa, quest'ultima, necessaria al conte prima dell'attacco finale alle ritrosie del padre provinciale.

Addentrandosi nella materia linguistica dell'episodio e confrontandola con gli spogli manzoniani della tradizione fiorentina, emerge chiaramente quanto la lingua del dialogo tragga giovamento dai contributi dei commediografi toscani meditati e assimilati da Manzoni. Il confronto con i *notabilia* ai volumi del *Teatro comico fiorentino*²⁸ e alle *Commedie* di Giovan Battista Fagioli,²⁹ unitamente alle postille alla *Crusca*, evidenzia il debito contratto da Manzoni con questi autori.³⁰

- *Sp* XIX 15: «Già ella sa meglio di me che soggetto era al secolo, le cosette che ha fatte in gioventù». Per accelerare i tempi dell'allontanamento di padre Cristoforo, il conte zio impiega il diminutivo, malizioso³¹ e reticente a un tempo, *cosetta*, incontrato, benché non sottolineato, nella commedia di G.M. Cecchi *Gl'incantesimi* (II, 5),³² da cui Manzoni trae la citazione, adatta a testimoniare il «significato speciale» del termine, con cui postillare il lemma *cosetta* della *Crusca*.³³
- *Sp* XIX 28: «Son cose che facciamo fra noi, da buoni amici; e tutto ha da rimaner sotterra»; un'altra commedia di Cecchi, questa volta *l'Assiuolo* (I, 2),³⁴ fornisce a

²⁸ *Teatro comico fiorentino contenente XX. delle più rare commedie Citate da' Sig. Accademici della Crusca. Diviso in sei tomi*, Firenze, s. e., 1750, 16°; l'opera è ora consultabile nella biblioteca del Centro Nazionale Studi Manzoni (Milano, CSM 1293-1298).

²⁹ FAGIOLI Giovan Battista, *Commedie*, Lucca, S. G. Marescandoli, 1734-1738, 24°; l'opera, in sette tomi, è anch'essa tuttora conservata al CNSM (Milano, CSM 1355-1361).

³⁰ Per un'introduzione generale sulle caratteristiche e le ragioni di uno studio approfondito dei *notabilia* manzoniani ai testi di lingua mi sia permesso rimandare almeno a GHIRARDI Sabina, *La voce delle postille "mute": i notabilia manzoniani alle commedie di Giovan Maria Cecchi*, in «I quaderni di Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 1 (2016), pp. 131-212 e Ead., *Sentori di lingua «toscano-milanese» nei notabilia inediti alla Tancia di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, in «I quaderni di Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 2 (2017), pp. 325-377.

³¹ Come osserva la Poggi Salani, infatti, «l'alterato, col suo aspetto gentile, è malizioso, perché l'allusione è molto grave» (da MANZONI Alessandro, *I promessi sposi. Testo del 1840-1842*, a cura di T. Poggi Salani, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A. M., vol. 11, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2013, p. 572, n. 15).

³² CECCHI Giovan Maria, *Gl'incantesimi*, in *Teatro comico fiorentino*, cit., t. I, p. 35.

³³ MANZONI, *Postille al Vocabolario della Crusca*, cit., p. 128.

³⁴ CECCHI, *L'Assiuolo*, in *Teatro comico fiorentino*, cit., t. II, p. 12.

Manzoni la formula perfetta per suggellare la garanzia di riservatezza sull'accordo stipulato tra il conte e il provinciale. L'avverbio era segnalato anche nella *Crusca*, dove era stato aggiunto dai compilatori veronesi, che in questo caso si sono dimostrati capaci ricettori di locuzioni ancora espressive, come testimonia, complimentandosi, lo stesso Manzoni in postilla: «Aggiunta opportunissima»;³⁵

- *Sp* XIX 29: «i cappuccini sono sempre accolti come si dee da mio nipote». La formula di cortesia *come si dee*, sottolineata da Manzoni nella commedia di G.B. Fagioli *L'aver cura di donne è pazzia* (I, 3),³⁶ viene dunque trasformata, nelle parole del conte zio, da tipico modulo della conversazione urbana a maschera della menzogna, con gioco antifrastico che naturalmente il lettore non può non cogliere (non di certo dopo le ingiuriose parole rivolte da Attilio, nel capitolo precedente, alla figura di padre Cristoforo);
- *Sp* XIX 30: «E per quello che abbiamo conchiuso, quanto più presto, meglio»; il modo idiomatico è ritrovato da Manzoni sia nella commedia *La strega* (III, 3) del Lasca³⁷ che nel *Furto* (II, 6) di F. D'Ambra.³⁸ La commedia del Lasca serve inoltre a Manzoni per postillare la voce *meglio* della *Crusca*, che difetta di questa locuzione, per la quale l'autore segnala anche l'equivalente in francese: «Le plus tôt sera le mieux».³⁹

La lettura dei *Promessi sposi* attraverso la lente dell'antifrasi e della reticenza porterebbe naturalmente all'analisi di ben più numerosi episodi, ma nel presente contributo ci si è accontentati di una limitata campionatura, che ha però permesso di mettere a frutto anche gli esiti dei recenti studi linguistici sul romanzo. La risposta dei gran bugiardi, *benissimo*, ma soprattutto il colloquio tra il padre provinciale e il conte zio, infatti, hanno reso possibile la scomposizione, anche se relativamente a circoscritte porzioni testuali, del mosaico dei *Promessi sposi*, portandone alla luce le singole tessere compositive, quei *notabilia* ai testi fiorentini di Cinque, Sei e Settecento che furono determinanti per la definizione della soluzione linguistica della Seconda minuta e, quindi, della Ventisettesima.

³⁵ MANZONI, *Postille al Vocabolario della Crusca*, cit., p. 496.

³⁶ FAGIOLI *L'aver cura di donne è pazzia*, in Id., *Commedie*, cit., t. III, p. 127.

³⁷ GRAZZINI Anton Francesco (detto il Lasca), *La strega*, in *Teatro comico fiorentino*, cit., t. IV, p. 28.

³⁸ D'AMBRA Francesco, *Il furto*, in *Teatro comico fiorentino*, cit., t. V, p. 31.

³⁹ MANZONI, *Postille al Vocabolario della Crusca*, cit., p. 332.

Bibliografia

- BARENGHI Mario, *Ragionare alla carlona. Studi sui 'Promessi Sposi'*, Marcos y Marcos, Milano 1994.
- BECCARIA Gian Luigi (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino 2004 (I ed. 1994).
- BRAGANTINI Renzo, *Figure di Arpocrate: volti e risvolti del silenzio nei Promessi sposi*, in S. Zoppi Garampi (a cura di), *Silenzio*, Atti del terzo Colloquio internazionale di Letteratura italiana (Napoli, 2-4 ottobre 2008), Salerno editrice, Roma 2012, pp. 229-244.
- CARTAGO Gabriella, *Un laboratorio di italiano venturo. Postille manzoniane ai testi di lingua*, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2013.
- CHIAVACCI Angelica, *Il "parlato" nei 'Promessi sposi'*, Sansoni, Firenze 1961.
- CORTI Maria, *Con Manzoni all'osteria della Luna piena*, in G. Manetti (a cura di), *Leggere i Promessi sposi. Analisi semiotiche*, Bompiani, Milano 1989, pp. 35-49.
- FAGIUOLI Giovan Battista, *Commedie*, 7 tt., S. G. Marescandoli, Lucca 1734-1738.
- GHIRARDI Sabina, *La voce delle postille "mute": i notabilia manzoniani alle commedie di Giovan Maria Cecchi*, in «I quaderni di Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 1 (2016), pp. 131-212.
- GHIRARDI Sabina, *Sentori di lingua «toscano-milanese» nei notabilia inediti alla Tancia di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, in «I quaderni di Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 2 (2017), pp. 325-377.
- ISELLA Dante, *Porta e Manzoni, Porta in Manzoni*, in Id., *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Einaudi, Torino 1984, pp. 179-230.
- MANZONI Alessandro, *Postille inedite di Alessandro Manzoni a Plauto e Terenzio*, a cura di D. Bassi, in «Aevum», 6 (1932), pp. 225-274.
- MANZONI Alessandro, *Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*, a cura di D. Isella, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A. M., vol. 24, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2005.
- MANZONI Alessandro, *Fermo e Lucia (= FL)*, edizione critica diretta da D. Isella, a cura di B. Colli, P. Italia, G. Raboni, Voll. 2, Casa del Manzoni, Milano 2006.
- MANZONI Alessandro, *Gli sposi promessi (= Sp)*, edizione critica diretta da D. Isella, a cura di B. Colli e G. Raboni, Introduzione di G. Raboni, Voll. 2, Casa del Manzoni, Milano 2012.
- MANZONI Alessandro, *I promessi sposi. Testo del 1840-1842*, a cura di T. Poggi Salani, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A. M., vol. 11, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2013.
- PETROCCHI Giorgio, *La tecnica manzoniana del dialogo*, Le Monnier, Firenze 1966.

RIGUTINI Giuseppe, FANFANI Pietro, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Barbera, Firenze 1893.

Teatro comico fiorentino contenente XX. delle più rare commedie Citate da' Sig. Accademici della Crusca. Diviso in sei tomi, Firenze 1750.

TESTA Enrico, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997.

TOMMASEO Niccolò, BELLINI Bernardo, *Nuovo Dizionario della lingua italiana*, Unione tipografico-editrice, Torino 1865-1874.

VALESIO Paolo, *Lucia, ovvero la "reticentia"*, in G. Manetti (a cura di), *Leggere i Promessi sposi. Analisi semiotiche*, Bompiani, Milano 1989, pp. 145-174.

Vocabolario degli Accademici della Crusca Oltre le giunte fatteci finora, cresciuto d'assai migliaja di voci e modi de' Classici, le più trovate da Veronesi, dalla stamperia di Dionigi Ramanzini, Verona 1806-1811.

CRISTIANA DI BONITO

La paretimologia come «menzogna». Sondaggi a partire dal lessico del *Teatro* di Salvatore Di Giacomo

Abstract

The texts of the *Theatre* of Salvatore Di Giacomo represent a very significant manifestation of linguistic verism, connected to the purpose of the author of representing in the dramas linguistic reality of the Neapolitan people. Starting from theatrical texts, in this paper some examples of popular etymology will be analyzed: this kind of etymology is configured as a science of 'lies' in opposition to the effective etymology research, that aims to the search for the true origin of words.

I testi teatrali di Salvatore Di Giacomo rappresentano una manifestazione molto significativa del verismo linguistico, connesso allo scopo dell'autore di rappresentare nei drammi la realtà linguistica del popolo napoletano. In questo contributo, a partire dal corpus teatrale digiacomiano, saranno analizzati alcuni casi esemplificativi di fenomeni di paretimologia o di etimologia popolare, che si configura come scienza della 'menzogna' in opposizione alla ricerca etimologica, che punta invece alla ricerca della 'vera' origine delle parole.

Nel 1888 Salvatore Di Giacomo, percorrendo la strada di un dibattito linguistico in fervore già da qualche anno, appoggiava, sulla scia di Giovanni Verga e Luigi Capuana, l'idea di un teatro verista con la composizione del suo primo dramma, *'O voto*, che può considerarsi un momento di svolta nella letteratura teatrale napoletana.¹ Il verismo linguistico rappresentato dall'autore si realizzava da subito con l'idea di un teatro dialettale (condivisa da Capuana e non da Verga), contrapposta tuttavia al teatro *d'Arte* rappresentato a Napoli da Scarpetta, che con la chiusura del Teatro San Carlino si proiettava verso il declino. La scelta verista di Di Giacomo fu quella di adottare il dialetto senza soluzioni intermedie e senza tuttavia

¹ Diversamente da quanto si è spesso detto in merito alla presunta composizione di *'O voto* prima in italiano nel 1889 e poi in dialetto, la prima stesura del dramma risale al 1888 ed è in dialetto napoletano. Cfr. DI BONITO Cristiana, *Per la storia redazionale del dramma 'O voto di Salvatore Di Giacomo*, in «Critica letteraria», XLIII, 167 (2015), pp. 298-311.

ignorare le esigenze di realismo linguistico:² nei suoi drammi sono presenti infatti dinamiche di variazione diafasica o diastratica connesse anche allo scarto tra italiano e dialetto, o dinamiche di variazione su base diatopica connesse al fatto che i personaggi dei drammi digiacomiani parlano anche dialetti di altre aree.³

I testi napoletani del *Teatro* di Salvatore Di Giacomo, composti a partire dal 1888 e pubblicati a cura dell'autore nel 1910 e nel 1920,⁴ sono stati editi successivamente a cura di Francesco Flora e Mario Vinciguerra nel 1946⁵ e a cura di Ettore Massarese nel 1990.⁶ Entrambe le edizioni seguono le stampe digiacomiane del 1910 e del 1920 e presentano glossari a carattere esplicativo in appendice; le prospettive di studio – rispettivamente storico-letteraria e storico-teatrale – degli editori hanno tuttavia comportato oggi la necessità di un nuovo approccio ai testi, questa volta di tipo filologico da un lato e storico-linguistico dall'altro.

Gli usi veristici nei testi teatrali di Salvatore Di Giacomo, volti a rappresentare la realtà linguistica del popolo napoletano, si riscontrano infatti soprattutto nel lessico e, in particolare, in fenomeni molto comuni nelle realtà linguistiche caratterizzate da una forte vitalità del dialetto: tra questi emerge la paretimologia o etimologia popolare, che in prospettiva scientifica può configurarsi come scienza della *menzogna* in contrapposizione alla ricerca etimologica, che punta alla ricerca della *vera* origine delle parole.

² Si considerino a tal proposito, per un quadro d'insieme, le osservazioni di DE BLASI Nicola, *Salvatore Di Giacomo. Le letterature dialettali*, in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, Salerno-Roma 1995-2004, vol. VIII (*Tra l'Ottocento e il Novecento*), pp. 803-909.

³ Possono considerarsi esemplari in tal senso i personaggi di Don Peppe 'o *siciliano* nel dramma *A San Francisco* e delle guardie Mancuso (siciliano) e Flaiano (abruzzese), nonché i contadini dell'entroterra campano, in *Assunta Spina*.

⁴ DI GIACOMO Salvatore, *Teatro*, Carabba, Lanciano 1910; Id., *Teatro*, Carabba, Lanciano 1920 (2 voll.).

⁵ DI GIACOMO Salvatore, *Opere*, a cura di F. Flora e M. Vinciguerra, 2 voll., Mondadori, Milano 1946.

⁶ Id., *I drammi. Tutto il teatro*. Introduzione, note ai testi ed apparati a cura di E. Massarese, Luca Torre, Napoli 1990.

Con pochi esempi tratti dal corpus del *Teatro* digiacomiano, in questo contributo saranno illustrate dinamiche di processi paretimologici attribuibili al parlato quotidiano e dunque rappresentazioni della realtà linguistica del popolo napoletano tra fine Ottocento e inizio Novecento.

L'atto unico *'O mese mariano*, composto nel 1899, è interamente ambientato nella stanza dell'Economato nell'Albergo dei Poveri di Napoli, nel mese di maggio dello stesso anno. Carmela Battimelli, la «popolana»⁷ protagonista del dramma, che si reca all'Albergo per fare visita al figlio che si rivelerà invece morto, dialoga con Don Gennaro, un uomo ricoverato nell'Albergo dei Poveri, che incontra dopo qualche tempo:

Don Gennaro: [...] E don Vicienzo 'o cafettiere? Che fa? Tene sempe chella vocca scustumata comm'a primma?

Carmela: Ah, puvieriello! Chillo è muorto, *requia schiatta in pace!*⁸ Murette 'o vierno passato, cu ll'impruenza... (scena III)⁹

In questo contesto il versetto liturgico *requiescat in pace* ('che riposi in pace') tratto dal *Requiem aeternam*, che Di Giacomo fa pronunciare a Carmela, è per così dire contaminato da una forma che alla protagonista è certamente più familiare, *schiattà*, che ha il significato di 'morire', subendo un mutamento di forma e di significato, per cui il senso dell'espressione 'che riposi in pace' diviene 'che muoia/che schiatti pure in pace'. Nello specifico tale forma è ancora ampiamente attestata anche in altri dialetti meridionali¹⁰ ed è un chiarissimo esempio di paretimologia come vera e propria rietimologizzazione; *requia schiatta in pace* è infatti il risultato dell'approccio che un parlante può avere rispetto a un altro sistema linguistico, in questo caso il la-

⁷ DI GIACOMO, *Teatro*, cit., p. 222. Si citeranno d'ora innanzi i contesti digiacomiani dalla prima edizione del *Teatro*, quella appunto del 1910.

⁸ [corsivo mio].

⁹ Ivi, p. 228.

¹⁰ Si veda PFISTER Max, LUPIS Antonio, *Introduzione all'etimologia romanza*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2001, p. 167. In particolare per questo esempio legato al latino 'di chiesa' deformato si veda BECCARIA Gianluigi, *Sicuterat. Il latino di chi non lo sa: Bibbia e liturgia nell'italiano e nei dialetti*, Garzanti, Milano 1999; il riferimento a *requie e schiatta in pace* è a p. 40.

tino liturgico. A prescindere dalla forma, quindi, un procedimento del genere rappresenta una «autorassicurazione semantica del parlante»¹¹ che camuffa una forma che non riconosce, rimotivandola.

L'esempio che segue è invece direttamente connesso a un caso di variazione diastratica: ancora nel dramma *'O mese mariano* Don Gennaro riferisce all'economista l'infelice condizione familiare di Carmela Battimelli, rievocando l'alcolismo del padre come una delle principali cause della sfortuna della donna. L'economista, don Gaetano, commenta. Così si legge nel testo a stampa:

Don Gaetano: Eh!... Un vero degenerato ubriacone...

Don Gennaro: 'O vero generale d' 'e mbriacune, mo dicite buono! (scena III)¹²

Seppure fissato in una forma scritta, questo caso rappresenta un procedimento paretimologico ancora in corso: nel «gioco fonetico»¹³ della paretimologia, infatti, alla forma, per così dire più erudita, *degenerato*, pronunciata dall'economista, viene accostata la forma, certamente più comune per don Gennaro, *generale*. Le due parole risalgono a due forme latine che hanno tra loro un rapporto etimologico che inevitabilmente determina una affinità formale,¹⁴ tuttavia il *reale* collegamento etimologico non esiste più e all'equivoco dato dall'affinità di forma si aggiunge anche una rimotivazione semantica che conferisce all'intera frase un significato diverso.

La plausibilità di un fenomeno del genere nel linguaggio comune è accuratamente indagata da Di Giacomo, il cui scopo è di rappresentare, nel suo *Teatro*, una lingua quanto più *reale* possibile, e ciò, se non è dichiaratamente espresso, trova conferma nel meticoloso lavoro sul testo, ricavabile dallo studio dei suoi manoscritti.

¹¹ PFISTER, LUPIS, *Introduzione*, cit., p. 166.

¹² DI GIACOMO, *Teatro*, cit., p. 238.

¹³ Tale definizione della paretimologia, insieme con quella relativa al «gioco semantico», si deve a Karl JABERG (*Spiel und Scherz in der Sprache*) ed è citato in traduzione da PFISTER, LUPIS, *Introduzione*, cit., p. 170.

¹⁴ Cfr. CORTELAZZO Manlio, ZOLLI Paolo, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, nuova edizione in volume unico a cura di M. Cortelazzo e M. A. Cortelazzo (DELIN), Zanichelli, Bologna 1999, s.vv.

L'autografo di *'O mese mariano*, datato al 1899 e conservato insieme agli altri autografi digiacomiani presso la sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli, presenta infatti una prima fase compositiva in cui si leggono le due battute come segue:

Don Gaetano: Eh!... Un vero degenerato....

Don Gennaro: 'O vero generale d' 'e mbriacune, mo dicite buono! (c. 17r)

In una successiva fase compositiva, con altro inchiostro Di Giacomo sopra-scrive «ubriacone...» ai puntini sospensivi che seguono «degenerato» offrendo così un procedimento guidato all'interno del testo. L'autore quindi orienta il processo paretimologico all'interno del dialogo – scritto ma destinato alla rappresentazione –, mostrando di conoscere e saper illustrare al meglio le dinamiche linguistiche connesse al parlato quotidiano e alla realtà che vuole descrivere.

È interessante notare che fenomeni del genere sono riscontrabili perlopiù in testi teatrali, i quali, per la destinazione a cui sono rivolti, sono da considerarsi *opera in fieri* per eccellenza dato il loro assetto mai definitivo. È proprio l'aspetto della variabilità di questi testi che comporta, nell'edizione critica in preparazione a cura di chi scrive, un recupero degli autografi e delle diverse fasi compositive dell'autore; un atteggiamento di pigrizia nei confronti di un testo teatrale, basato cioè soltanto sulle edizioni a stampa e quindi su testi per così dire *fissi*, seppellirebbe tutto ciò che il percorso compositivo può offrire.

Gli autori di testi teatrali che puntano a una rappresentazione degli usi linguistici della realtà non sempre guardano alla tradizione letteraria precedente; spesso infatti accolgono forme legate all'esperienza quotidiana che proprio per questo, laddove mancano informazioni di tipo storico-culturale o chiare indicazioni linguistiche, possono talvolta apparire poco trasparenti per il lettore; il caso che segue ne è un esempio.

Ancora nel dramma *'O mese mariano* si può leggere un episodio che merita particolare attenzione. Nella scena II dell'atto unico don Gennaro, nel corso della mattinata di lavoro all'Albergo dei poveri, è portavoce del Segretario, persona piuttosto sgradita all'economista don Gaetano:

Don Gennaro: Cavaliere', cà stanno sti carte (*va a deporle sulla scrivania del cavaliere*).

Don Gaetano: E che so'?

Don Gennaro: S'hanna firmà. V' 'e manne 'o sigretario. Ha ditto: Porta queste carte al signor economo e dincello ca s' 'e ttenesse n'atu mese mmano!

Don Gaetano (*seccato*): Neh?

Don Gennaro: Sissignore.

Don Gaetano: E bravo! (*a poco a poco va sempre più in collera*) E tu mo saie c' aie da fa? Mo che scinne l' aie da dicere 'a parte mia: Ha detto così il signor economo: Quanto siete porpetta! Il signor economo sa il suo dovere e nun se pappa 'a mesata venenno a l' ufficio nu iuorno si e ciento no! 'E' capito?!...

Don Gennaro: Lui così mi ha detto e io così vi ho preferito.¹⁵

E più avanti, nella scena III:

Don Gaetano (*gridando*): Con tre sessennii! Capite? (*agl' impiegati che si sono rimessi al loro lavoro*) A settembre è il terzo sessennio ca mme piglio!

E poi se ne viene la così detta nuova generazione e ve mpara pure comme avite tené 'a penna mmano! (*passeggia, agitato*) Il signor segretario sta dint' a na bella cammera calda calda, c' 'o tappeto nterra e 'e ppurtiere nfaccia 'e pporte, e nuie avimmo sta mmiezo 'o flusso e riflusso perché al signor soprintendente mo' ll' è venuto ncapo 'e fa gli accomodi! [...]

Don Gennaro: Signò, nu' ve pigliate collera. Mo sti ccarte v' 'e metto a vista. 'E firmate quanno vulite vuie. Chillo 'o sigretario mo se n' è sciso pure...

Don Gaetano: E già! Lui va a fare *colezione alla furscè!*¹⁶

La forma «(alla) furscè» che si legge in questo testo è stata finora probabilmente incompresa e neppure percepita dalla critica digiacomiana. Come infatti già detto, il *Teatro* di Salvatore Di Giacomo è stato più volte edito, prima dall' autore e successivamente in due edizioni con glossario, e in nessuno dei glossari esplicativi del lessico teatrale digiacomiano è presente questa forma, ignorata dagli editori. L' assenza si riscontra anche nella lessicografia del napoletano e dell' italiano.

È interessante sottolineare inoltre che, a partire dal dramma digiacomiano, la parola «furscè» ha dato vita a un dibattito in rete in cui si avanzano diverse proposte etimologiche. Di seguito si riportano letteralmente alcuni dei

¹⁵ DI GIACOMO, *Teatro*, cit., p. 222. Si noti anche *preferito* in luogo di *proferito*, altro caso di rietimologizzazione.

¹⁶ DI GIACOMO, *Teatro*, cit., p. 224 [corsivo mio].

messaggi circolanti in un blog dedicato ad aspetti vari di costume, storia e lingua legati a Napoli:

- L'espressione è nella terza scena del < mese Mariano > di Di Giacomo e a dirla è Don Gaetano, uno degli scrivani dell'Albergo dei Poveri nei riguardi di un collega. A naso, credo che voglia significare *un modo più chic di fare colazione* visto che tutti gli impiegati si fanno la pizzella aglio e olio. Ma se qualcuno sa cosa vuol dire (sicuramente un *francesismo storpiato*) mi illumini.....
- Infatti credo pure io sia un francesismo storpiato potrebbe derivare dal francese *fau-chè =gratis. être fauché=essere al verde*
- *furese* è il contadino della provincia, *furscè* potrebbe essere un tentativo snobistico da ignorante di *tradurre 'forchetta'* e quindi, mentre gli altri mangiano la pizza aglio ed olio, con le mani, il 'tizio' mangerebbe qualcosa con coltello e forchetta
- No, non credo sia l'interpretazione corretta. Qui il francesismo (storpiato come si conviene) allude ad uno snobismo, ad un atteggiamento «da vip» si direbbe oggisarei più propenso ad immaginare una *sala da the* o un bar elegante che a quell'epoca ed in quella zona, si chiamasse *Fauchè...Foche...*.....non dimentichiamoci i *Caflish* ad esempio....¹⁷

L'incertezza degli utenti in rete è dovuta senz'altro al fatto che la parola non è attualmente in uso a Napoli e dunque non è riconosciuta perché letta a distanza di tempo; tuttavia un dibattito del genere è legato anche alla carenza, nei vocabolari del napoletano finora pubblicati, di documentazione relativa al lessico otto-novecentesco: essendo la parola *furscè* presente soltanto nel *Teatro* di Salvatore Di Giacomo, i cui testi sono stati finora esclusi (insieme a quelli degli altri autori napoletani dell'Ottocento e del Novecento) dagli spogli dei lessicografi, è improbabile che un vocabolario la registri.

In realtà *furscè* è una variante introdotta dall'autore per l'edizione a stampa del dramma. L'autografo di *'O mese mariano*, datato al 1899, riporta infatti la fase di prima stesura del dramma che presenta invece la forma (alla c. 18v) come «colezione *alla fourchette*»:¹⁸ nel sintagma «alla fourchette» il

¹⁷ I testi sono consultabili all'indirizzo www.pulcinella291.forumfree.it, che si è scelto di citare in questo contributo a titolo esemplificativo per la tipologia di messaggi presenti sotto forma di discussione. Anche in altri blog di questo tipo sono però presenti, con proposte etimologiche e di significato, rinvii alla parola *furscè* [corsivo mio].

¹⁸[corsivo mio].

sostantivo *fourchette* non ha subito un adattamento alla fonetica italiana o dialettale, mentre la preposizione articolata si presenta come un calco del francese «à la». Il manoscritto rappresenta dunque una fase intermedia tra l'espressione francese e il suo adattamento in un testo napoletano, e il suo recupero fornisce la risposta a un dubbio altrimenti non risolvibile.

A questo punto, risolto il problema formale, è necessario individuare il significato dell'espressione: in una tra le *ipotesi paretimologiche* circolanti in rete e qui riportate si rinviava infatti indirettamente al francese *fourchette* («potrebbe essere un tentativo snobistico da ignorante di tradurre 'forchetta'»), ma ciò non è corredato da prove chiarificatrici; tuttavia, benché si alluda a un atteggiamento di superiorità rispetto a chi mangia «la pizza aglio e olio», non è ben chiaro il significato («il 'tizio' mangerebbe qualcosa con coltello e forchetta»).

Si tratta certamente di una moda diffusa nell'Ottocento e trasmessa, insieme con l'espressione, anche al di fuori della Francia. È infatti registrata nel *Dizionario moderno* di Alfredo Panzini, la cui caratteristica principale è proprio la documentazione di neologismi e forestierismi accolti nell'italiano:

Forchetta. La frase: *colazione alla forchetta*, e talora *à la fourchette* (cioè piatti freddi senza minestra), è tolta dal francese e oramai è comune, da assai tempo. [...]¹⁹

Il tipo lessicale *colazione* è da intendersi naturalmente non con il senso odierno di 'prima colazione' ma come 'pasto di metà giornata' e cioè 'pranzo'. Per la «colazione alla forchetta, a forchetta, in forchetta» il GDLI registra l'accezione legata al fatto che è «costituita di cibi solidi»,²⁰ ma non aggiunge documentazione, probabilmente perché trae l'espressione da un'altra fonte lessicografica (forse proprio dal Panzini).

La colazione «alla forchetta» è inserita in un'appendice alla seconda edizione de *La scienza in cucina* di Artusi ed è così spiegata da Alberto Capatti, curatore dell'ultima edizione:

¹⁹ PANZINI Alfredo, *Dizionario moderno. Supplemento ai dizionari italiani*, Hoepli, Milano 1905¹.

²⁰ *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (GDLI), fondato da Salvatore Battaglia, Utet, Torino 1961-2002, s.v. *forchetta*, n. 5.

Questa espressione si prestava ad equivoci, all'epoca di Artusi, e *colazione in forchetta*, secondo Rigutini e Fanfani (1875), si diceva 'quando si mangiano cibi cotti, che per pigliarli ci vuol la forchetta'. Ma il suo giusto significato non sfuggiva ai più: la «colazione alla forchetta e talora à la fourchette, è tolta dal francese ed ormai è comune e da assai tempo» (Panzini 1905). La novità negli orari e nella organizzazione dei pasti era stata illustrata da Grimod de la Reynière nel *Manuel des amphitryons* (Grimod de la Reynière 1808, p. 243); riprese da tutta la stampa gastronomica europea, le *colazioni alla forchetta* erano state adattate agli usi dei diversi paesi, favorendo consumi rapidi ed economici, abbreviando i tempi della nutrizione, mettendo in primo piano piatti sazianti e di facile fattura, offrendo alla borghesia attiva nuove occasioni di incontro. A Parigi, durante l'Impero, era un pasto consumato intorno a mezzogiorno, in prevalenza al ristorante, con un solo servizio, in cui venivano serviti simultaneamente tutti i piatti, ed era detto 'à la fourchette parce qu'on était censé y goûter, sans y prendre garde, du bout de la fourchette' (Aron 1967, p. 41). Mancavano la minestra in brodo, il *potage*, e l'arrosto, destinati al pranzo, ma erano presenti pasticci freddi e carni calde, piattini appetitosi, dai cetrioli alle olive farcite, alle ostriche marinate, quindi frutta e composte. Intorno alla tavola di un ristorante si riunivano esclusivamente degli uomini, uniti dall'amicizia o dal lavoro. La sua versione italiana, più tardiva, è ovviamente introdotta dalla minestra asciutta, pasta o risotto, che precede la carne e la frutta o il formaggio. [...] Il pranzo all'italiana così come, nel XX secolo, è andato strutturandosi (primo-secondo-dessert), a mezzogiorno agli inizi, quindi di sera, deriva da questa formula, francese in origine ed italianizzata sin dall'ottocento con la sostituzione delle paste asciutte ai *principii*.²¹

Tuttavia la restante lessicografia dell'italiano ha in qualche modo cancellato tale accezione relativa al tipo di pranzo diffuso nell'Ottocento, lasciando spazio soltanto a un'interpretazione per così dire letterale del sintagma, a partire dal napoletano Gaetano Valeriani fino alle occorrenze registrate in epoca più recente,²² e pertanto «alla forchetta» finisce per equivalere a 'con la forchetta'.²³

²¹ ARTUSI Pellegrino, *La scienza di cucina e l'arte di mangiare bene*, a cura di A. Capatti, Rizzoli, Milano 2010, p. 341.

²² VALERIANI Gaetano, *Vocabolario di voci e frasi erronee al tutto da fuggirsi nella lingua italiana compilato da Gaetano Valeriani*, Tipografia fratelli Steffenone e comp, Napoli 1854,

Riprendendo invece l'accezione ottocentesca cui fa riferimento Capatti, alla spiegazione più tecnica si aggiunge quella più propriamente relativa al costume diffuso in Francia tra Sette e Ottocento, come dimostra un recente studio di Alessandro Barbero.²⁴ Di seguito un brano tratto dalla recensione di Maurizio Sentieri:

[...] in Francia, oltre alla sostanziale soppressione della cena compare una 'colazione alla forchetta', *déjeuner à la fourchette*, consumata non al risveglio ma a metà mattinata. Così come, altra conseguenza, il concetto di mattinata tende a ridursi a poca cosa, essenzialmente alle ore fra il risveglio e il *déjeuner*.²⁵

L'espressione che Di Giacomo accoglie nel suo testo adattandone la forma in napoletano era quindi un'espressione corrente non soltanto nel francese ma anche nell'italiano di fine Ottocento e di inizio Novecento. L'elemento oscuro dato dalla forma *furscè* richiede un'attenzione particolare perché in questo caso è proprio un testo teatrale che accoglie una parola per così dire *alla moda* offrendo così una nuova attestazione. L'aspetto filologico inoltre non è da sottovalutare, basti pensare che, in assenza del manoscritto, la lessicografia non avrebbe permesso da sola di individuare nelle parole riferite al comportamento del Segretario un modo per accostarsi a una moda francese in voga anche a Napoli all'epoca di Di Giacomo ma ormai sconosciuta ai giorni nostri. L'autografo digiacomiano rappresenta dunque un anello di congiunzione per la ricostruzione del mutamento formale di *furscè*, che, in quanto prestito adattato in napoletano, si presenta come una paretimologia motivata nella forma ma immotivata semanticamente. Si tratta an-

p. 78; *Vocabolario della lingua italiana (Vocabolario Treccani)*, s.v. *colazione*; *Grande dizionario italiano dell'uso (GRADIT)*, s.v. *colazione*.

²³ Anche in un'antologia di testi teatrali a cura di Emilio Faccioli, che riporta il testo di *'O mese mariano* e inserisce una glossa a *furscè* in nota, è spiegata con il significato improprio di «colazione abbondante, con la forchetta». Cfr. FACCIOLO Emilio, *Il Teatro italiano*, vol. III, Einaudi, Torino 1979, p. 284 (nota 6).

²⁴ BARBERO Alessandro, *A che ora si mangia? Approssimazioni storico-linguistiche all'orario dei pasti (secoli XVIII-XXI)*, Quodlibet, Macerata 2017.

²⁵ La recensione, pubblicata il 12 settembre 2017 su www.doppiozero.com, è leggibile all'indirizzo <https://www.quodlibet.it/recensione/2820>.

cora una volta di un procedimento voluto e *guidato* dall'autore, ma in questo caso nella trasmissione del testo, dal manoscritto alla stampa.

Se nel *Mese mariano* l'adattamento del prestito è collegato a personaggi e ambientazioni di un livello estraneo al contesto socio-culturale che evocano, nel dramma *Quand l'amour meurt* l'ambientazione si sposta verso un contesto appena piccolo-borghese che ha per protagonista uno scrivano copista che vive con sua moglie e sua figlia in «una modesta camera al secondo piano di un palazzetto al Vico Lammatari». ²⁶

Donna Erminia, vicina dei protagonisti e donna che ostenta una condizione sociale altolocata, commenta lo sfarzo del ricevimento al quale è invitata:

Donn'Erminia (*ridendo forte*): Ah, ah, ah! Ah, Signo'! Io mme ne voglio far rise, cu sti quatte ugliarare e spezziale manuale che onoreranno la commertazione! Neh, ma voi che ne dite? Se nzora 'o figlio d' 'o casadduoglio 'o puntone e si permette di fare pure le partecipazioni! Comme diceva, neh, Marì?... «Ferdinando Bottigliero e Assuntina Scarzano, per il loro già seguito matrimonio». Oh, Dio, neh! E perché non mettete il *faivoclocco*? ²⁷

Donna Erminia, in riferimento al banchetto per le nozze dei figli del salumiere (il *casadduoglio*) e del venditore ambulante di olio (l'*ugliararo*), si meraviglia per quanta cura e attenzione sia stata data ai preparativi e ai festeggiamenti stessi, data la loro condizione sociale, e richiama all'attenzione una moda, questa volta inglese, in voga all'epoca ma riconoscibile anche oggi: il *five o' clock (tea)*, la cui forma è prestito adattato in *faivoclocco*.

Anche *faivoclocco* è assente nei glossari delle edizioni del *Teatro* digiacomiano e ugualmente non è registrato nella lessicografia dialettale e, in generale, in quella italiana. Il *Dizionario moderno* di Alfredo Panzini è di fatto l'unico vocabolario italiano che registra la forma *five o' clock* in quanto parola nuova prima ancora che forestierismo. Di seguito la voce tratta dalla prima edizione del vocabolario, datata al 1905:

Five o' clock: o compiutamente *five o' clock thea*, cioè il *tè delle cinque*, costumanza signorile inglese di prendere questa bevanda a quell'ora, ed è occa-

²⁶ DI GIACOMO, *Teatro*, cit., p. 333.

²⁷ Ivi, p. 421 [corsivo mio].

sione di ritrovo e di gentili conversari. Il clima nordico e la necessità de' molti pasti fa quivi naturale tale uso: presso di noi ha piuttosto carattere imitativo. Notisi a questo proposito come l'aristocrazia, o del danaro o del blasone, riveste certi caratteri tipicamente internazionali. Onde si può osservare che l'internazionalismo non è per intero un'invenzione di Carlo Marx.²⁸

Il manoscritto autografo del dramma non fornisce informazioni aggiuntive, dal momento che la forma è presente senza varianti lessicali; alla sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli è conservato anche un esemplare – probabilmente non autografo – del dramma tradotto in dialetto veneziano: anche qui si legge la stessa parola, trascritta adattandone la fonetica («Par cossa no meterghe anche il faiveocloche?»).

Come prestito dall'inglese la parola è attestata anche in altre lingue (una semplice ricerca in *Google books* permette di individuare documentazione in spagnolo e in rumeno), con il significato di 'incontro nel pomeriggio',²⁹ il più diffuso e semanticamente trasparente. Inserito all'interno del contesto digiacomiano il senso di *faivoclocco* è invece poco chiaro; tuttavia a partire dall'attestazione in Di Giacomo è possibile individuare pochissime altre attestazioni di questa parola in italiano. *Fivoclocco* (in questa forma) è innanzitutto un *hapax* gaddiano presente in *Eros e Priapo*: «E i giovini a crepare per quella Patria da *sala da fivoclocco*, per que' loro biscottini, zuccherini, orologini [...]».³⁰ Qui la parola è intesa nel significato letterale di 'tè delle cinque' e inserita in un contesto che richiama una moda del momento per imitazione del costume inglese. Ancor prima di Gadda la parola nella sua forma non adattata era inserita in alcuni versi di Valerio Benuzzi apparsi per la prima volta nel 1914, raccolti in un'antologia negli anni Settanta e riportati il 16 novembre 2017 sul settimanale «7» del *Corriere della Sera*:³¹ qui infatti il

²⁸ PANZINI, *Dizionario moderno*, cit. s.v. *five o' clock*. Il riferimento a Marx è poi espunto nelle edizioni successive. Nell'edizione del 1942 la voce infatti è così composta: «* Five o' clock (*fàiv o cloc*) o compiutamente *five o' clock tea*. Locuzione inglese, cioè il tè delle cinque, costumanza inglese da noi imitata di prendere questa bevanda in tale ora; o, piuttosto, a tutte le ore».

²⁹ Cfr. CIORĂNESCU Alexandru, *DER*, Editura Saeculum I.O., 2001, s.v. *faivoclóc*, -*curi*.

³⁰ GADDA Carlo Emilio, *Eros e Priapo. Versione originale*, a cura di P. Italia, G. Pinotti, Biblioteca Adelphi, Milano 2016³, p. 116 [corsivo mio].

³¹ Devo la segnalazione al prof. Nicola De Blasi.

«five o' clock» rappresenta un'abitudine sociale molto simile all'attuale *happy hour*.

Nel numero del 27 aprile 1975 del periodico *L'Espresso* compare poi un curioso derivato di *faivoclocco* in un articolo di Edoardo Sanguineti sul «sistema Baudelaire» da adoperare con i giovani poeti «'in pectore' in attesa di espettorazione». La penna pungente e provocatoria di Sanguineti conclude così il breve articolo:

[...] chiunque dimostri, in età acerbamente scolastica, sintomi sicuri, indifferentemente, di neoneocrepuscolarismo, neoneoermetismo, neoneorealismo e financo neoneosperimentalismo, godrà, a cura di Italia Nostra, dei benefici seguenti: a) sarà prefato da Giorgio Barberi Squarotti; b) sarà recensito e intervistato da Enzo Siciliano; c) sarà faivocloccato da Amintore Fanfani.³²

Chiaramente in questo contesto il verbo *faivocloccare* è da intendersi con il significato di 'intrattenere', che forse potrebbe meglio chiarire la semantica digiacomiana. Probabilmente è dunque proprio Di Giacomo il primo ad acquisire questa parola *alla moda*, e non a caso in un testo teatrale; forse quindi è con Di Giacomo che la forma *faivoclocco* è documentata per la prima volta come prestito adattato in italiano ed è probabile che, a partire dal dramma digiacomiano, si sia diffusa insieme con la pratica inglese cui fa riferimento, poi sottoposta a rimotivazioni semantiche e a cambiamenti formali probabilmente ancora in evoluzione.

In conclusione, è possibile ricavare dal corpus teatrale digiacomiano esempi di paretimologia come vera e propria rietimologizzazione entrata nell'uso (come dimostra il caso di *requia schiatta in pace*), paretimologia come rietimologizzazione per così dire momentanea nel parlato quotidiano (rappresentata nella scrittura con il caso di *degenerato* e *generale*), reinterpretazioni paretimologiche di prestiti adattati (è il caso di *furscè* e del dibattito *paretimologico* cui una forma del genere può dare vita), e, con l'ultimo esempio, casi di prestiti adattati e rimotivazioni semantiche ancora in corso. I testi del *Teatro* sono quindi orientati dall'autore stesso, e nel corso delle fasi redazionali, verso la rappresentazione della realtà linguistica napoletana: ciò

³²SANGUINETI Edoardo, *Usate sistema Baudelaire: provare per credere*, in «L'Espresso», 27/04/1975, p. 77.

non vuol dire tuttavia che i casi qui presentati siano mere *invenzioni* digiacomiane, poiché sono spesso forme presenti nel parlato comune.

Ciò conferma l'utilità di recuperare i testi digiacomiani del *Teatro* e di studiarne la lingua in una prospettiva storica anche per sottolineare l'attenzione con cui Di Giacomo guardava alle dinamiche linguistiche per così dire del popolo, di cui i processi paretimologici sono una manifestazione molto significativa. Una nuova edizione dei testi teatrali di Salvatore Di Giacomo sarà inoltre utile per arricchire, come gli esempi qui presentati hanno dimostrato, la documentazione lessicografica già esistente con esempi otto-novecenteschi che talvolta richiedono particolare attenzione poiché, soprattutto nel caso di testi teatrali, nascondono usi e abitudini sociali che senza un appropriato studio filologico-linguistico andrebbero cancellate dalla memoria dei testi.

Bibliografia

- ARTUSI Pellegrino, *La scienza di cucina e l'arte di mangiare bene*, a cura di A. Capatti, Rizzoli, Milano 2010.
- BAGLIONI Daniele, *L'etimologia*, Carocci, Roma 2016.
- BARBERO Alessandro, *A che ora si mangia? Approssimazioni storico-linguistiche all'orario dei pasti (secoli XVIII-XXI)*, Quodlibet, Macerata 2017.
- BECCARIA Gianluigi, *Sicuterat. Il latino di chi non lo sa: Bibbia e liturgia nell'italiano e nei dialetti*, Garzanti, Milano 1999.
- CORTELAZZO Manlio, ZOLLI Paolo, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, (DELIN) nuova edizione in volume unico a cura di M. Cortelazzo e M. A. Cortelazzo, Zanichelli, Bologna 1999.
- DE BLASI Nicola, *Salvatore Di Giacomo. Le letterature dialettali*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, Salerno, Roma 1995-2004, vol. VIII (*Tra l'Ottocento e il Novecento*), pp. 803-909.
- DE MAURO Tullio (diretto da), *Grande Dizionario Italiano dell'uso* (GRADIT), Utet, Torino 1999-2000.
- DI BONITO Cristiana, *Per la storia redazionale del dramma 'O voto di Salvatore Di Giacomo*, in «Critica letteraria», XLIII, 167 (2015), pp. 298-311.
- DI GIACOMO Salvatore, *Teatro*, Carabba, Lanciano 1910.
- DI GIACOMO Salvatore, *Teatro*, Carabba, Lanciano 1920 (2 voll.).
- DI GIACOMO Salvatore, *Opere*, a cura di F. Flora e M. Vinciguerra, Mondadori, Milano 1946 (2 voll.).

- DI GIACOMO Salvatore, *I drammi. Tutto il teatro*. Introduzione, note ai testi ed apparati a cura di E. Massarese, Luca Torre, Napoli 1990.
- DURO Aldo (diretto da), *Vocabolario della lingua italiana (Vocabolario Treccani)*, 4 voll., 5 tomi, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1986-1994.
- GADDA Carlo Emilio, *Eros e Priapo. Versione originale*, a cura di P. Italia, G. Pinotti, Biblioteca Adelphi, Milano 2016³.
- Grande Dizionario della Lingua Italiana (GDLI)*, fondato da Salvatore Battaglia, Torino, Utet, 1961-2002.
- PANZINI Alfredo, *Dizionario moderno. Supplemento ai dizionari italiani*, Hoepli, Milano 1905¹.
- PFISTER Max, LUPIS Antonio, *Introduzione all'etimologia romanza*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2001.
- SANGUINETI Edoardo, *Usate sistema Baudelaire: provare per credere*, in «L'Espresso», 27/04/1975, p. 77.
- .

MARIA TERESA VENTURI

Pasolini e la lingua dell'irrealità

Abstract

During his rich and varied activity, Pier Paolo Pasolini was very intrigued by linguistic theories, and he himself committed to many interesting dissertations about language, until he drew the general attention to its revolutionary essay *Nuove questioni linguistiche*, published on «Rinascita» in 1964. Here the author announced the birth of a new technological variety of Italian, which he claims to be the future national language; meanwhile, he sharply criticized the so-called «medium Italian», which he considered as an artificial language, only used by the middle class to maintain its privileges. It was a faked, hypocritical language, corrupted by the power which it served and expressed; its natural opposite was the dialect, a pure and poetic language, which only was able to reveal the deepest feelings of the human soul. Starting from the language used by the writer, from his theoretical point of view and his relationship with the dialect, it is possible to develop an interesting sociolinguistic analyses, which, by pointing out the conflicts between the old world and the capitalistic revolution in the Sixties, the archaic structure of society and the modern homogenization of thought and manners, may highlight a great historical and cultural crisis, where the lying middle-class language played a fundamental, negative role.

Nel corso della sua prolifica e multiforme attività, Pier Paolo Pasolini si dimostra particolarmente attratto dalla riflessione linguistica e si dedica ad acute dissertazioni teoriche, fino ad imporsi all'attenzione generale con il suo saggio *Nuove questioni linguistiche*, apparso su «Rinascita» nel 1964. Qui l'autore, mentre saluta l'avvento di una lingua tecnologica «finalmente nazionale», esprime la sua condanna per il cosiddetto «italiano medio», un'entità linguistica artificiale che, ben lungi dall'essere realmente nazionale, rappresenterebbe la lingua di una sola classe sociale, quella borghese, «dei suoi privilegi e delle sue mistificazioni». Si tratta di una lingua fasulla, corrotta dalle menzogne del potere che essa serve ed esprime; a essa si contrappone la «lingua della poesia», quell'umile dialetto che appare così felicemente in grado di esprimere i moti più profondi dell'animo umano. Basandosi sulla lingua stessa di Pasolini, sul suo rapporto con il dialetto, sull'evoluzione teorica del pensiero dell'autore, è possibile svolgere un'interessante riflessione sociolinguistica che, evidenziando contrasti insanabili (tra società precapitalistica e rivoluzione neocapitalistica, tra difesa delle minoranze della penisola e rifiuto di una nazione sull'orlo della massificazione e del disfacimento morale), ricostruisca un panorama storico-culturale

dai contorni irreali e minacciosi, che la fallace lingua borghese, tanto aborrita da Pasolini, al contempo alimenta e riproduce.

Nel corso del suo lungo e appassionato percorso intellettuale, Pier Paolo Pasolini ingaggia un vero e proprio corpo a corpo con la lingua italiana, evidenziandone lacune e incoerenze, fino a giungere alla celebre denuncia, contenuta nel suo saggio del 1964 *Nuove questioni linguistiche*,¹ dell'assenza di una vera e propria lingua nazionale in Italia; egli considera infatti quell'entità fasulla che si presenta sotto forma di italiano medio, di *koinè* nazionale, ingannevole e vuota, poiché scissa in realtà in due sottocategorie, ovvero l'italiano strumentale e l'italiano letterario, che di fatto solo la classe borghese appare in grado di padroneggiare.

A suo giudizio, infatti, dal momento che in Italia non c'è mai stata una reale cultura nazionale, non si è mai neanche palesata la necessità di una lingua che l'esprimesse, al di fuori dell'élite letteraria; il mondo intellettuale d'altro canto, chiuso in se stesso, ha ignorato ostinatamente la trasformazione in lingua parlata, strumentale, di quella che fino a quel momento è stata una lingua d'uso esclusivamente letterario, determinando così una frattura fra «lingua italiana» e «lingua letteraria italiana».² Pasolini si sofferma a più riprese sulla questione dell'artificiosità del codice letterario, e già nelle sue prime riflessioni di argomento linguistico, coeve ai suoi componimenti giovanili in dialetto friulano, descrive l'italiano letterario come uno strumento ormai estenuato dall'estrema tensione poetica, che ha «portato tutta la lingua al livello della poesia»,³ privandola di qualsiasi elemento di concretezza e inasprando al massimo il divario fra quest'irrazionale e mistica «lingua per poesia»⁴ e la lingua strumentale, quotidiana:

¹ Nato come conferenza tenuta dall'autore in varie città italiane per l'Associazione culturale italiana (ACI), quest'intervento uscì poi su «Rinascita» il 26 dicembre 1964. Vedi PASOLINI Pier Paolo, *Nuove questioni linguistiche*, in «Rinascita», XXI (1964), 51, pp. 19-22 ora in PARLANGELI Oronzo, *La nuova questione della lingua*, Paideia, Brescia 1971, pp. 79-109. Il volume del Parlangei comprende anche una larga scelta degli interventi che fecero seguito alla pubblicazione su «Rinascita» dello scritto di Pasolini.

² PASOLINI Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991, p. 87.

³ PASOLINI Pier Paolo, *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 2009, p. 534.

⁴ Ivi, p. 533.

Quale inferno, oscuro e senza uscita, diventa la scrittura letteraria quando le si tolga l'illusione di riferirsi al mondo! Quando non ci sia più non solo un mondo da rappresentare, ma nemmeno un mondo da trascinarsi alle spalle [...] Allora scrivere diventa sì un gioco, ma nel senso di un agghiacciante divertimento, quasi un'esperienza della morte.⁵

Proprio qui si inserisce la rivoluzionaria scelta pasoliniana, profondamente innovativa rispetto alla possibilità offerte da una lingua letteraria che, mentre in apparenza sembra promettere al poeta un'illimitata libertà stilistica, in realtà lo obbliga a ripiegare sempre più sulla propria interiorità, essendo ormai uno strumento «sclerotizzato rispetto all'area dell'esprimibile: dell'oggettivo, dello storico»⁶ e «momentaneamente logorato nello sforzo troppo cosciente verso l'estrema poesia»;⁷ dinanzi a un simile scenario, Pasolini sceglie di abbandonare un codice che considera retorico e velleitario per rivolgersi al dialetto, il friulano della sua infanzia, parlato dai contadini e privo di tradizione scritta, che ai suoi occhi appare come «una specie di linguaggio assoluto».⁸ Egli, infatti, nella sua operazione sperimentale sul dialetto friulano si pone nell'ottica di un vero e proprio trasferimento della materia poetica dalla lingua letteraria a un codice inedito, ma «a parità di livello»:⁹ l'idea fondante è quella del consapevole recupero di una lingua virginale e inesplorata, composta da parole-cose in grado di suggerire immediatamente, senza filtri, l'immagine corrispondente, poiché «il friulano è l'equivalente perfetto, il duplicato che serba il valore dell'oggetto autentico».¹⁰

È in quest'ottica che, fin dai primissimi componimenti pasoliniani, si comincia a delineare una visione del binomio dialetto/lingua fondato su un desiderio estremo di trasparenza e sincerità, sulla volontà di instaurare un rap-

⁵ BENEDETTI Carla, *Pasolini contro Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 146.

⁶ PASOLINI, *Passione*, cit., p. 373.

⁷ PASOLINI Pier Paolo, *Il Friuli autonomo*, in «Quaderno romanzo», 3 (1947), pp. 4-5.

⁸ PASOLINI, Pier Paolo, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 2015, vol. I, p. 159.

⁹ PASOLINI, Pier Paolo, *Dalla lingua al friulano*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 2004, I, p. 283.

¹⁰ NALDINI Nico, *L'academiuta di lenga furlana*, in P.P. Pasolini, *L'academiuta friulana e le sue riviste*, a cura di N. Naldini, Neri Pozza Editore, Vicenza 1994, p. 11.

porto che sia il più diretto possibile, quasi corporale, con la realtà: a fronte di una lingua letteraria eletta e squisita, dominata dall'elusività e dalla reticenza, Pasolini anela al possesso di una Parola potente, di uno strumento che contenga in sé il mondo: egli stesso, parlando del proprio passaggio al dialetto, dichiara che «il regresso da una lingua a un'altra – anteriore e infinitamente più pura – era un regresso lungo tutti i gradi dell'essere».¹¹

Così, già nelle raccolte poetiche giovanili, è possibile intuire un distacco dalla restrittiva analisi del mondo interiore e un'apertura alla concreta esperienza del reale, proprio attraverso la scelta di quel particolare dialetto che, se da un lato consacra il Friuli come luogo dell'anima, dall'altro si sovrappone al mondo stesso dei parlanti, coloro che egli ama «con dolcezza e violenza, torbidamente e candidamente»;¹² il dialetto casarsese viene così a configurarsi come una «lingua dei desideri»,¹³ poiché di fatto coincide con i soggetti reali che animano quel mondo rurale cui egli anela con tanto strugimento.¹⁴

Sempre sulla scia di questo rapporto vitale fra lingua e realtà si possono leggere anche i romanzi romani degli anni Cinquanta, dove all'italiano della narrazione fa da controcanto il dialetto romanesco dei borgatari, come a sottolineare ancora una volta lo scarto fra l'artificialità della lingua ufficiale e la trasparenza del dialetto che, affacciandosi sulla scena attraverso i dialoghi e l'uso del discorso indiretto libero, lascia intravedere improvvisi squarci di realtà, rivelando tutto «un mondo psicologico e sociale»¹⁵ fino a quel momento sconosciuto.

Coerentemente con le sue dichiarazioni di poetica, in queste opere lo scrittore impiega deliberatamente la lingua come officina di un nuovo sperimentalismo che, seppur «indeciso, problematico e drammatico»,¹⁶ rispecchia

¹¹ DELL'ARCO Mario, PASOLINI Pier Paolo (a cura di), *Poesia dialettale del Novecento*, Einaudi, Milano 1995, p. CXXVIII.

¹² *Ibidem*.

¹³ CADEL Francesca, *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Manni, Lecce 2002, p. 19.

¹⁴ Ivi, pp. 19-20.

¹⁵ PASOLINI Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Mondadori, Milano 2000, p. 11.

¹⁶ PASOLINI, *Passione*, cit., p. 535.

una questione morale per cui il «mondo che era stato, prima, pura fonte di sensazioni espresse attraverso una raziocinante e squisita irrazionalità»¹⁷ diviene adesso «oggetto di conoscenza diretta, anche «rischiando le contingenze e le volgarità che la lotta con l'espressione di un mondo reale e problematico trascina con sé».¹⁸

Da quest'ardita sperimentazione linguistica, che fa seguito a un'altrettanto spericolata attività teorica, traspare chiaramente la volontà pasoliniana di impiegare la lingua anche e soprattutto come strumento di conoscenza totale delle cose: sono le parole stesse che, ai suoi occhi, si fanno incarnazioni concrete del reale, mentre al contempo egli inizia a scorgere nella realtà stessa la fisionomia di un vero e proprio linguaggio, in cui gli oggetti sono segni di se stessi, non certo scritti-parlati, ma «iconico-viventi».¹⁹ Così, il primo e principale dei linguaggi umani sarebbe «l'azione stessa: in quanto rapporto di reciproca rappresentazione con gli altri e con la realtà fisica»,²⁰ e i segni delle lingue scritto-parlate non farebbero altro che tradurre i segni di questo Linguaggio della Realtà, quasi in un cortocircuito espressivo.

Parallelamente a quest'ampia ricerca delle forme più spontanee e trasparenti della parola, di cui l'autore individua di volta in volta le tracce nei dialetti, nelle lingue orali, nel cinema come *Lingua Scritta della Realtà*, Pasolini continua a indagare anche le condizioni in cui versa la lingua ufficiale, di cui continua a stigmatizzare la sterile artificiosità, fino a giungere alla provocatoria presa di posizione degli anni Sessanta, in cui dichiara appunto l'irrealtà della lingua nazionale italiana.

Nelle *Nuove questioni linguistiche* egli descrive infatti l'italiano come una lingua non, o imperfettamente, nazionale, poiché la normatività della lingua scritta, letteraria, inautentica, si proietta sopra una realtà sociale frammentaria e quindi non nazionale: «la lingua parlata è dominata dalla pratica, quella letteraria dalla tradizione: sia la pratica che la tradizione sono due elementi inautentici, [...] essi esprimono una realtà che non è la realtà nazionale: essi esprimono la realtà storica della borghesia italiana che nei primi

¹⁷Ivi, p. 534.

¹⁸PASOLINI, *Passione*, cit., p. 535.

¹⁹PASOLINI, *Empirismo*, cit., p. 264.

²⁰Ivi, p. 199.

decenni dell'unità, fino a ieri, non ha saputo identificarsi con l'intera società italiana».²¹

Agli occhi di Pasolini, quest'italiano medio scisso e fasullo non è dunque nient'altro che la lingua dei «privilegi» e delle «mistificazioni»²² di un'unica classe sociale, quella borghese, e da essa è stato profondamente corrotto, diventando un merso strumento asservito al potere, plasmato per ferire e umiliare chi sfugge al suo dominio. Nel 1964, però, Pasolini avverte anche i segnali di una rivoluzione linguistica in atto, che a suo parere avrebbe condotto finalmente l'italiano verso l'unificazione, sull'onda prepotente del linguaggio tecnologico, irradiato dai centri del potere borghese e industriale del Nord; questo fenomeno tecnologico, infatti, gli appare come innovatore in senso radicale e totalizzante, in quanto capace di trasformare profondamente la lingua dall'interno, omologando tutte le sue secolari stratificazioni mediante un deciso impulso alla strumentalizzazione e alla funzionalità.

Agli inizi degli anni Sessanta, in effetti, sulla scia dell'evoluzione capitalistica dei sistemi economici europei, in Italia fa la sua comparsa una nuova borghesia, neocapitalistica e tecnocratica, che detiene sia un enorme potere economico, sia il dominio dei mezzi di comunicazione di massa: secondo Pasolini, è proprio sulla base di una tale egemonia, non solo politica ma anche culturale, che questa classe dominante, a differenza della vecchia borghesia clericofascista, sembrerebbe finalmente in grado a imporre all'intera nazione la propria lingua asettica, tecnologica, antiespressiva, capace di omologare tutta la varietà dei linguaggi esistenti.²³

Se dal punto di vista linguistico questa previsione pasoliniana appare come un balzo in avanti certo azzardato, non fondato su dati scientificamente condivisi ma su un intreccio di esperienze letterarie e personali, ciò che emerge da questa presa di posizione è comunque la bruciante consapevolezza di un cambiamento in atto, di cui egli avverte confusamente i sintomi nella lingua, ma che indubbiamente avrà effetti dirimpenti dal punto di vista socioculturale, laddove l'industrializzazione e il culto merceologico condurranno al conformismo culturale e alla standardizzazione del pensiero.

²¹ PARLANGELI, *La nuova questione*, cit., p. 81.

²² *Ibidem*.

²³ Cfr. MARTELLI Sebastiano, *Dal "linguaggio tecnologico" al "volgar'eloquio"*. (*Questioni e nuove questioni linguistiche di Pasolini*), in «Misure critiche», VII (1977), 22, p. 66.

Così, se effettivamente l'omologazione prevista da Pasolini si è realizzata negli anni seguenti, essa ha seguito tuttavia strade diverse da quelle ipotizzate dallo scrittore nel 1964: da un lato l'italiano tecnologico, freddo e comunicativo, che egli aveva descritto non ha avuto altro peso che quello legato alla momentanea circolazione di un lessico settoriale, dall'altro i cambiamenti inerenti la lingua e i dialetti, o gli effetti dello strapotere dei mass media, sono stati assai più complessi e violenti rispetto ai suoi pronostici, e in larga misura imprevedibili.

Lo stesso scrittore, del resto, negli interventi di argomento linguistico degli anni seguenti, non torna a trattare la questione della lingua tecnologica, poiché travolto dal collasso della società tradizionale che sortisce effetti traumatici e totalizzanti, quali ad esempio l'annientamento della pluralità dialettale ed espressiva dei parlanti; in effetti, nel panorama linguistico interviene sì una radicale trasformazione, ma non si tratta di un processo di tecnicizzazione della lingua italiana quanto piuttosto della graduale, drammatica perdita della competenza linguistica dei parlanti, regrediti, secondo Pasolini, a una desolante condizione di afasia e brutale gestualità.

Davanti al crollo dei valori del passato provocato dall'affacciarsi di un «Nuovo Potere» senza volto, ovvero il consumismo dilagante veicolato dai mezzi di comunicazione di massa, egli osserva con disperazione da un lato il declino dei dialetti, aggrediti da modelli culturali imposti dalla modernità e soppiantanti dal vacuo italiano medio, dall'altro la perdita di espressività dei giovani, ormai privi di una propria identità intellettuale e morale:

Tra il 1961 e il 1975 qualcosa è cambiato: si è avuto un genocidio. Si è distrutta culturalmente una popolazione. (...) Se io avessi fatto un lungo viaggio, e fossi tornato dopo alcuni anni, andando in giro per la «grandiosa metropoli plebea», avrei avuto l'impressione che tutti i suoi abitanti fossero stati deportati e sterminati, sostituiti, per le strade e nei lotti, da slavati, feroci, infelici fantasmi.²⁴

[...]

Essi non hanno nessuna luce negli occhi: i lineamenti sono lineamenti contraffatti di automi, senza che niente di personale li caratterizzi da dentro. La stereotopia li rende infidi. (...) Sono regrediti (...) a una rozzezza primitiva. Se da una parte parlano meglio, ossia hanno assimilato il degradante italiano medio – dall'altra sono quasi afasici: parlano vecchi dialetti incomprensibili o

²⁴ PASOLINI Pier Paolo, *Lettere luterane*, Garzanti, Milano 2009, p. 170.

addirittura tacciono, lanciando ogni tanto urli gutturali o interiezioni tutte di carattere osceno. Non sanno sorridere o ridere. Sanno solo ghignare o sghignazzare.²⁵

È proprio a partire da testi del genere, dove la denuncia del disfacimento sociale e culturale passa attraverso un'acuta sensibilità linguistica, che è possibile evidenziare la straordinaria capacità, mostrata dallo scrittore, di cogliere il nesso strettissimo che esiste fra un codice linguistico e la vita sociale e intellettuale di una comunità: come ricorda anche Tullio De Mauro, infatti, «Pasolini intese che le scelte di linguaggio non avevano solo premesse e conseguenza di natura letteraria, ma si inscrivevano nel tessuto dei rapporti e contrasti sociali, avevano, consapevolmente o no, una valenza politica, si coordinavano ai processi di creazione dell'egemonia culturale e politica».²⁶

Come si è visto, per Pasolini la lingua è una sede privilegiata per osservare gli effetti di fenomeni e mutamenti sociali, e così, quando pronuncia condanne anche durissime in merito a tratti e aspetti della lingua, in realtà è sempre al retroscena sociale che si rivolge; per questo, la sua condanna irrevocabile della lingua borghese, perpetuata per tutta la vita, è inizialmente «il rifiuto della borghesia fascista degli anni Venti e Trenta, della discendenza paterna e del proprio *milieux* sociale e culturale»,²⁷ trasformatosi poi negli anni Sessanta e Settanta in odio per la borghesia neocapitalistica, colpevole di servire ciecamente il nuovo potere.

Pasolini si autodefinisce un borghese, ma un borghese eretico, esiliato dalla sua classe; il linguaggio della borghesia lo conduce in un mondo molto lontano dai prati friulani o dalle borgate romane, in salotti chiusi, dove la lingua si fa chiacchiera, maniera untuosa corrosa dall'ironia e dal disprezzo verso chi non appartiene a un tale mondo fasullo.

La lingua borghese è sempre, ai suoi occhi, la lingua della menzogna, un vaniloquio dominato dall'irrealità, repellente al punto da centrifugare da sé qualsiasi valore culturale e letterario:

²⁵ Ivi, p. 21.

²⁶ DE MAURO Tullio, *Pasolini linguista*, in ID., *L'Italia delle Italie*, Editori Riuniti, Roma 1992, p. 274.

²⁷ CADEL, *La lingua*, cit., p. 10.

I potenti democristiani che in questi anni hanno detenuto il potere dovrebbero andarsene, sparire, per non dire di peggio. Invece non solo restano al potere, ma *parlano*.

Ora è la loro lingua che è la pietra dello scandalo. Infatti ogni volta che apro bocca, essi, per insincerità, per colpevolezza, per paura, per furberia, *non fanno altro che mentire*. La loro lingua è la lingua della menzogna. E poiché la loro cultura è una putrefatta cultura forense e accademica, mostruosamente mescolata con la cultura tecnologica, in concreto la loro lingua è pura teratologia. Non la si può ascoltare. Bisogna tapparsi le orecchie.²⁸

Questa sua convinzione, che egli ribadisce a più riprese e con tutte le sue forze, del dovere morale di una resistenza alla corruzione dell'italiano, così come alla rovina dell'amato «volgar'eloquio», il dialetto luminoso della sua giovinezza, riflettono la sua consapevolezza che «la lingua è la spia dello spirito»,²⁹ oltre che il fulcro della vita stessa, individuale e sociale, e lo strumento d'elezione per il contatto con la realtà; la menzogna, il degrado morale che corrompono e sviscerano i rapporti umani si riflettono inevitabilmente sulla lingua, che alimenta e rispecchia la vita sociale.

Dinanzi a un simile scenario,

Il primo dovere degli intellettuali, sarebbe quello di insegnare alla gente a non ascoltare le mostruosità linguistiche dei potenti democristiani, a urlare, a ogni loro parola, di ribrezzo e di condanna. In altre parole, il dovere degli intellettuali sarebbe quello di rintuzzare tutte le menzogne che attraverso la stampa e soprattutto la televisione soffocano [...] l'Italia.

La regressione e il peggioramento non vanno accettati [...] Bisogna avere la forza della critica totale, del rifiuto, della denuncia disperata e inutile.³⁰

Fino all'ultimo giorno di vita, all'ultima intervista, Pasolini mette in gioco tutto se stesso per lanciare un profetico grido d'allarme ai suoi connazionali, per urlare il suo rifiuto verso una modernità dissennata e disumanizzante, ed è proprio in questa sua lezione 'corsara' e illuminata che risiede, ancora oggi, la sua più grande eredità:

²⁸ PASOLINI, *Lettere*, cit., p. 41.

²⁹ PASOLINI Pier Paolo, *Volgar'eloquio*, in ID., *Saggi sulla letteratura*, cit., vol. II, p. 2844.

³⁰ PASOLINI, *Lettere*, cit., pp. 41-42 [40].

Il rifiuto è sempre stato un gesto essenziale. I pochi che hanno fatto la storia sono quelli che hanno detto di no, mica i cortigiani [...] Il rifiuto, per funzionare, deve essere grande, non piccolo, totale, non su questo o su quel punto, “assurdo”, non di buon senso [...] State attenti. L’inferno sta salendo da voi. [...] Non vi illudete. [...]
Forse sono io che sbaglio. Ma io continuo a dire che siamo tutti in pericolo.

Bibliografia

- BENEDETTI Carla, *Pasolini contro Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- CADEL Francesca, *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Manni, Lecce 2002.
- DALL'ARCO Mario, PASOLINI Pier Paolo (a cura di), *Poesia dialettale del Novecento*, Einaudi, Milano 1995.
- DE MAURO Tullio, *L'Italia delle Italie*, Editori Riuniti, Roma 1972.
- BORGHELLO Giampaolo, FELICE Angela (a cura di), *Pasolini e la poesia dialettale*, Marsilio, Venezia 2014.
- LA PORTA Filippo, *Pasolini*. Il Mulino, Bologna 2012.
- MARAZZINI Claudio, *Pasolini dopo le «Nuove questioni linguistiche»*, in «Sigma», XIV (1981), 2-3, pp. 57-71.
- MARTELLINI Luigi, *Ritratto di Pasolini*, Laterza, Roma-Bari 2006.
- PARLANGELI Oronzo, *La nuova questione della lingua*, Paideia, Brescia 1971.
- PASOLINI Pier Paolo, *Il Friuli autonomo*, in «Quaderno romanzo», 3 (1947), pp. 3-9.
- PASOLINI Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991.
- PASOLINI Pier Paolo, *L'academiuta friulana e le sue riviste*, a cura di N. Naldini, Neri Pozza Editore, Vicenza 1994.
- PASOLINI Pier Paolo, *Interviste corsare sulla politica e sulla vita (1955-1975)*, a cura di M. Galinucci, Liberal Atlantide Editoriale, Roma 1995.
- PASOLINI Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000.
- PASOLINI Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 2004.
- PASOLINI Pier Paolo, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 2008.
- PASOLINI Pier Paolo, *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 2009.
- PASOLINI Pier Paolo, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 2012.

SEZIONE 2: FILOLOGICA-LINGUISTICA

Digital Communication

GABRIELE PROSPERI
VINCENZO SIMONIELLO

**Linguaggi digitali e disseminazioni discorsive:
*La GIF come elemento di risemantizzazione linguistico-
culturale nelle comunità italoфона e francoфона online*¹**

Abstract

The moving image format GIF (*Graphics Interchange Format*), which is characterized by brevity, loop and by an apparently low informative content, represents in the specific context of digital communication a para- or pseudo-linguistic element able to remediate a preexisting audiovisual text (decontextualization) and to resemantize it. The format becomes a possibility (or a necessity) to reuse artworks that are, in this case, deprived by the authorship and included in a new personal discourse, which is therefore perceived as original.

As soon as they reach a communicative function, GIFs appear as characterized by the concept of *lie*, which allows to distinguish four levels of mystification: descriptive, inter-textual, anti-emotional or communal and finally linguistic.

Through the analysis of the possible online application of GIF, the contribution aims to identify the motions and the linguistic and communication properties of this new object by way of case studies traced within a unique social platform (Twitter) in a comparative-contrastive perspective of two specific linguistic and socio-cultural contexts of use – French-speaking and Italian-speaking digital communities – compared with the predominant Anglo-American one.

La GIF (*Graphics Interchange Format*), formato di immagine in movimento caratterizzato da brevità, ripetizione e da un apparentemente basso contenuto informativo, rappresenta in specifici contesti comunicativi digitali un elemento para o pseudo-linguistico capace di rimediare un testo audiovisivo pre-esistente (decontestualizzazione) e di risemantizzarlo. Il formato diviene una possibilità (o necessità) di riutilizzo di opere autorialmente definite, ma private di un autore e incluse in un nuovo discorso personale, quindi percepito come originale.

Non appena giunge a una funzione comunicativa, la GIF appare caratterizzata dal concetto di *menzogna*, che ci permette di distinguere quattro livelli di mistificazione: descrittivo, intertestuale, contro-emotivo o comunitario e infine linguistico.

¹ Parte dell'abstract, l'introduzione, il primo, il secondo e il terzo paragrafo e parte delle conclusioni sono stati scritti da Gabriele Prospero; parte dell'abstract, il quarto paragrafo e parte delle conclusioni sono stati scritti da Vincenzo Simoniello.

Attraverso l'analisi della possibile applicazione della GIF online, il presente contributo intende individuare le istanze e le proprietà linguistico-comunicative di questo nuovo oggetto attraverso casi rintracciati all'interno di una piattaforma *social* peculiare (Twitter) in una prospettiva comparativa/contrastiva di due specifici contesti linguistici e socio-culturali di utilizzo – le comunità digitali francoфона e italoфона – in relazione al predominante contesto angloamericano.

La GIF (*Graphics Interchange Format*), formato di immagine in movimento caratterizzato da brevità, ripetizione e da un apparentemente basso contenuto informativo, rappresenta in specifici contesti comunicativi digitali un elemento para o pseudo-linguistico capace di rimediare un testo audiovisivo pre-esistente (decontestualizzazione) e di risemantizzarlo. Il formato diviene una possibilità (o necessità) di riutilizzo di opere autorialmente definite, ma private di un autore e incluse in un nuovo discorso personale, quindi percepito come originale.

Non appena giunge a una funzione comunicativa, la GIF appare caratterizzata dal concetto di *menzogna*, che ci permette di distinguere quattro livelli di mistificazione: descrittivo, intertestuale, contro-emotivo o comunitario e infine linguistico.

Attraverso l'analisi della possibile applicazione della GIF online, il presente contributo intende individuare le istanze e le proprietà linguistico-comunicative di questo nuovo oggetto attraverso casi rintracciati all'interno di una piattaforma *social* peculiare (Twitter) in una prospettiva comparativa/contrastiva di due specifici contesti linguistici e socio-culturali di utilizzo – le comunità digitali francoфона e italoфона – in relazione al predominante contesto angloamericano.

Introduzione

La GIF (*Graphics Interchange Format*), formato di immagine in movimento caratterizzato dalla brevità, dalla ripetizione e da un apparentemente basso contenuto informativo, rappresenta da alcuni anni e in specifici contesti comunicativi digitali un elemento para o pseudo-linguistico capace di rimediare un testo pre-esistente e di risemantizzarlo. L'elemento visivo, non appena giunge a una funzione comunicativa appare caratterizzato dal concetto di *menzogna*, o *mistificazione*, sulla base del quale possono essere distinti quat-

tro livelli di mistificazione: descrittivo, intertestuale, contro-emotivo o comunitario e infine linguistico.

1. Livello descrittivo

La GIF ha, ad oggi, trent'anni, ma la sua funzione iniziale – quella di fornire un formato di immagine colorato, come da idea originale dei realizzatori della CompuServe nel 1987 – è oggi andata ben oltre i suoi limiti.

Presto si scoprì infatti che il nuovo formato Bitmap era capace di contenere una quantità maggiore d'informazioni, rendendo fin da subito possibile inserire nel singolo formato di file più immagini che, in qualche modo rievocando le prime sperimentazioni sull'audiovisivo del diciannovesimo secolo (si pensi al praxinoscopio e al fenachistoscopo), potevano rendere l'illusione del movimento.

Il formato di immagine si caratterizza per via di vari elementi:

- la capacità di contenere in un unico file interscambiabile più immagini;
- la possibilità che queste immagini fossero consecutive, dando l'illusione del movimento;
- la brevità, malgrado la maggior dimensione del file, dovuta al contenimento di un'elevata quantità di informazioni;
- il *loop*, introdotto nel 1995 da Netscape Navigator, ovvero la ripetizione dell'animazione dall'inizio alla fine ininterrottamente, creando effetti di ridondanza.

Come possiamo notare, già a livello descrittivo la GIF si propone come un elemento che illude, mistifica gli elementi che la compongono, così come d'altronde fa il cinema e l'audiovisivo in generale da oltre un secolo, *nascondendo* i singoli fotogrammi dietro l'illusione del movimento.

2. Livello intertestuale

Il formato superò i suoi limiti comunicativi con l'avvento del cosiddetto Web 2.0, e l'introduzione di applicazioni che permettevano e permettono tuttora la loro condivisione all'interno di piattaforme di messaggistica come WhatsApp, Telegram, Messenger e soprattutto social network quali Tumblr, Instagram, Facebook e Twitter.

È in questi contesti che la GIF può essere letta sulla base del rapporto che instaura da un lato con il prodotto testuale audiovisivo – sia esso amatoriale o di derivazione da un testo edito – cui fa riferimento, e dall'altro con gli internauti che ne fanno un inedito uso comunicativo.

Nel momento in cui la GIF diviene mezzo di comunicazione, ovvero uno strumento per la trasmissione *1 a 1* o *1 a molti* di determinate informazioni (che possono essere emotive, intuitive, in ogni caso soggettive), essa si pone come un elemento emblematico di due paradigmi culturali fondamentali nella nostra contemporaneità.

2.1 Paradigma culturale: Read/Write

Il primo paradigma cui si fa riferimeto venne introdotto nel 2007 da Lawrence Lessig in contrapposizione a quella che volle definire una cultura *Read Only*.

[Nella cultura *read/write*] le persone partecipano alla creazione e alla ricreazione della loro stessa cultura. [...] [Nella cultura *read only*] la creatività viene consumata ma il consumatore non è un creatore. Un cultura che è dall'alto verso il basso, di proprietà, in cui le corde vocali di milioni di persone sono state perse.²

La cultura *Read/Write* a noi contemporanea è costituita da forme di creatività e di comunicazione basate sul cosiddetto *remix*,³ ovvero la possibilità di usare testi assimilati dagli utenti con lo scopo di creare nuovi contenuti che non solo, o non tanto, citano i testi di riferimento, ma propongono questi estratti da loro rielaborati come fossero elementi originali o, per meglio dire, creativamente legalizzando l'atto di latrocinio su cui si basa l'intera operazione.

L'operazione del *remix* conferma, o attualizza, un procedimento avanguardistico introdotto negli anni Sessanta nel contesto dell'Internazionale Situazio-

² LESSIG Lawrence, *Laws that choke creativity*, TED Talks (New York City march 2007), https://www.ted.com/talks/larry_lessig_says_the_law_is_strangling_creativity?language=en [cons. il 29/07/2018], [trad. mia].

³ Si veda LESSIG Lawrence, *Remix: Il futuro del copyright (e delle nuove generazioni)*, ETAS, Milano 2009.

nista da Guy Debord e Gil J Wolman, definito come *détournement* e basato «sul riuso di elementi artistici preesistenti in un nuovo insieme»,⁴ in cui i frammenti estratti perdono il loro scopo narrativo originario per divenir parte di un nuovo originale significato.

Questo tipo di riutilizzo – basato su un processo prima di decontestualizzazione e poi di risemantizzazione dei frammenti audiovisivi – si confà in particolar modo allo scopo comunicativo online cui le GIF assolvono.

Nuovamente possiamo individuare anche a questo livello un intento mistificatorio, in tal caso più complesso, che pone i testi decontestualizzati in secondo piano, ridefinendo la GIF – e il *détournement* – come una sorta di menzogna costruttiva, volta nel primo caso a facilitare la comunicazione tra utenti, nel secondo – parafrasando gli intenti debordiani – a interrompere la *nomenclatura* e i canoni estetici nascenti negli stessi anni Sessanta in relazione all'opera cinematografica e letteraria.

Il cinema è morto.

Non ci potrà mai più essere alcun film.

Passiamo, se voi volete, al dibattito.⁵

Il parallelismo con Guy Debord è funzionale: constatando l'ormai avvenuta istituzionalizzazione artistica del cinema, l'atto rivoluzionario che l'autore francese propose aveva lo scopo di scardinare l'audiovisione dalla sala cinematografica e di portarla nella pratica comune, quotidiana, delle singole persone – riecheggiando a sua volta le intenzioni di altri cineasti del passato, tra cui l'idea di *Cineocchio* di Dziga Vertov o, per estensione, la pratica del montaggio intellettuale introdotta da Sergej Ėjzenštejn, entrambe volte – con modalità e forme differenti – a un'attivazione del fruitore nella definizione di un significato. Ognuna di queste pratiche conferma l'intento di rendere attivo l'utente fruitore, un atto in passato considerato *offlimits* ma ora divenuto realizzabile con l'introduzione del Web 2.0.

⁴ Situationist International online, <http://www.cddc.vt.edu/sionline//si/definitions.html> [cons. il 01/01/2018]. Si veda anche DEBORD Guy, *La società dello spettacolo; commentari sulla società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, Milano 2013.

⁵ Tratto dal film *Hurlements en faveur de Sade* (Guy Debord, 1958) [trad. mia].



Immagine 1: esempio di montaggio intellettuale realizzato in *Sciopero!* (*Стачка*, Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, 1925), in cui il regista contrappone l'immagine di alcuni lavoratori che escono dall'uscita di una metropolitana con quella di un branco di pecore al pascolo.

In particolare, la GIF volge verso quella che Maria Rosaria Dagostino definisce, analizzando in particolar modo l'immagine pubblicitaria, come *citazione*, ovvero un «rimando attivo per la costruzione di un nuovo senso».⁶

La citazione dovrà valicare i confini del testo scritto e acquisire una sua tipologia anche nel visivo, imparentandosi con tutte quelle pratiche di replicabilità che la corteggiano, come ad esempio il *détournement* e il *ready-made* [...] Questo spiegherà la deriva del senso non in senso peggiorativo ma costruttivo, [...] una nuova forma di *modus vivendi* del senso: la citazione, rimando attivo per la costruzione di un nuovo senso.⁷

Riecheggiando il *détournement* debordiano e il *ready-made* di Marcel Duchamp, Dagostino sottolinea come la citazione all'interno del contesto visivo e audiovisivo, implichi sempre un doppio procedimento fondato su, parafrasando Antoine Compagnon,⁸ *déprédation* e *appropriation*, che nel nostro discorso potremmo interpretare come decontestualizzazione e risemantizzazione, al fine di porre un nuovo senso con uno scopo precipuo: comunicare, e in particolar modo emozioni.

⁶ DAGOSTINO Maria Rosaria, *Cito dunque creo: forme e strategie della citazione visiva*, Meltemi, Roma 2006, p. 11.

⁷ Ivi, pp. 9-11.

⁸ Cfr. COMPAGNON Antoine, *La seconde main, ou Le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979.

2.2 Post-verità

Il secondo paradigma culturale cui si lega l'operazione attuata comunicativamente dalla GIF è il concetto di *post-verità*, termine assai utilizzato negli ultimi anni in relazione alla diffusione di informazioni mistificatorie o del tutto false attraverso uno strumento precedentemente considerato democratico e teoricamente atto a rendere più trasparente la trasmissione d'informazioni. Come sottolinea Benadusi, «la novità dell'oggi è data dalle potenzialità espresse dalla rete, che permette la moltiplicazione del falso, senza filtro alcuno e senza i limiti temporali e spaziali di una volta. Parafrasando Walter Benjamin, siamo giunti nell'era della riproducibilità tecnica della falsificazione».⁹ Questo aspetto, che meriterebbe una dissertazione a sé stante, si emblemizza nell'uso comunicativo della GIF online, e in particolare in *social network* come Twitter, in cui la concordanza di decontestualizzazione di un testo pre-esistente e di risemantizzazione con un nuovo scopo, rendono plausibile l'originalità del nuovo oggetto, che diviene vero pur essendo connotato da una falsità intrinseca.

Il livello intertestuale di mistificazione si propone maggiormente nel caso del formato comunicativo. La bibliografia al riguardo è ancora piuttosto scarna; fondamentali risultano i testi di Uhlin (2014),¹⁰ Huber (2015)¹¹ e Grădinaru (2016)¹² per le loro indagini sull'uso della GIF, in questi casi definita *reaction* o *sensation* GIF.

La menzogna messa in atto deriva dal nuovo scopo che questi frammenti audiovisivi si ritrovano ad assolvere, ovvero quello di comunicare un'emozione soggettiva, generalmente mai riferita al contesto narrativo da cui trae origine, talvolta esprimendo approvazione, passione, rabbia, felicità – da cui le precedenti definizioni.

⁹ BENADUSI Marco, *Il falso nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in «Mondoperaio», 4/2017, Mondoperaio, Avanti, Roma 2017, p. 6.

¹⁰ UHLIN Graig, *Playing in the Gif(t) Economy*, in «Games and Culture: A Journal of Interactive Media», Vol. 9(6), Newbury Park, Sage, Thousand Oaks (CA) 2014, pp. 517-527.

¹¹ HUBER Linda, *Remix Culture & the Reaction GIF*, in «Gnovis: A Journal of Communication, Culture & Technology», Georgetown University, Washington DC 2015.

¹² GRĂDINARU Camelia, *The Painting that Moves: the Internet Aesthetics and the Reception of GIFs*, in «Hermeneia: Journal of Hermeneutics, Art Theory & Criticism», Issue 16, AXIS Academic Foundation Press, Iasi 2016, pp. 81-91.

Il termine che si propone in questa circostanza è invece *cit-action GIF*, riprendendo il testo di Dagostino, in quanto risulta utile e rende piuttosto intuitiva l'operazione che può attuarsi in un contesto *social* come Twitter.



immagine 2: esempio di GIF comunicativa (qui in fermo-immagine), utilizzata all'interno del social network Twitter, decontestualizzata da un testo preesistente – il film *Citizen Kane* (*Quarto Potere*, Orson Welles, 1941) – e ricontestualizzata in una conversazione in cui l'intento è dimostrare apprezzamento.

Riprendendo le parole di Uhlin, la GIF, pur decontestualizzando e rendendo quindi nullo il riferimento diretto al testo depredata, rimane comunque capace di «contenere la memoria di un'esperienza spettatoriale al di là del suo primo incontro». ¹³ Ciò implica che un utente, nel momento in cui è coinvolto in una conversazione online attraverso questo elemento, sarà sempre in qualche modo incoraggiato a riconoscerne il testo di riferimento. Ne deriva che le GIF si comportino costantemente come potenziali punti d'accesso al testo di origine, pur non denunciandolo.

¹³ UHLIN, *Playing* cit., p. 520 [trad. mia].

3. *Livello contro-emotivo o comunitario*

Potremmo perciò definire *contro-emotivo* il terzo livello di mistificazione che la GIF mette in atto: bypassando l'iniziale scopo di *significare* il frammento decontestualizzato con un'originale e soggettiva emozione, nel momento in cui l'interlocutore riconosce il testo di riferimento si aprono nuove possibilità di comunicazione. È attraverso questo riconoscimento, ad esempio di un programma televisivo o di un film che entrambi gli interlocutori conoscono e apprezzano, che alla mistificazione della GIF si contrappone una demistificazione, portando gli utenti a riconoscere non solo il testo ma anche un senso comunitario.

La costruzione di comunità online, o di comunità in genere, appare quindi come il risultato di una condivisione di elementi linguistici, audiovisivi oltre che testuali, e si propone come il contrappeso di una bilancia – sicuramente instabile – tra veridicità e falsificazione.

4. *Livello linguistico*

Un ulteriore livello di analisi del nostro studio riguardante il carattere mistificatorio degli audiovisivi digitali è quello più prettamente linguistico, intendendo la GIF come elemento testuale e discorsivo in una prospettiva comparativo-contrastiva tra due specifici contesti di utilizzo: quello delle comunità italoфона, molto più propensa ad accogliere contenuti generati in contesto angloamericano e diffusi a livello globale, e francoфона online.

4.1 *La traduzione delle GIF tra mistificazione e fedeltà*

In quest'ottica di comparazione interlinguistica e interculturale, il potenziale mistificatorio dell'elemento GIF sembrerebbe interessare in qualche modo, in prima istanza, la ben nota e a lungo dibattuta nozione di «fedeltà traduttiva» – intesa come maggiore aderenza possibile alla lingua di partenza, privilegiando di volta in volta l'approccio comunicativo o semantico –¹⁴, nozione propria degli studi sulla teoria della traduzione.

¹⁴ Cfr. NEWMARK Peter, *Approaches to Translation*, Pergamon Press, Oxford 1981, trad. it. di F. Frangini, *La traduzione: problemi e metodi*, Garzanti, Milano 1994.

Rintracciando, quindi, nei processi traduttivi che interessano la GIF nel passaggio da un contesto linguistico e socio-culturale ad un altro, un tipo di traduzione essenzialmente interlinguistica, è possibile affermare che l'eventuale elemento lessicale o il segmento testuale incorporati in un audiovisivo digitale vengano tradotti secondo un orientamento che privilegi appunto la ricezione efficace del messaggio da parte del destinatario nella lingua di arrivo, dove «l'interazione comunicativa funziona se l'interpretazione dei riceventi risulta coerente con il loro contesto».¹⁵

Un tipo di traduzione spesso non esente da espedienti linguistici e adattamenti culturali – sorte di *détournements* traduttivi, *déprédations*/decontestualizzazioni e *appropriations*/risemantizzazioni linguistico-culturali, come già accennato in precedenza) –,¹⁶ ma non per questo meno pertinenti ad una traduzione orientata all'efficacia comunicativa del messaggio.¹⁷

Per questioni di brevità, in questa sede non ci è possibile analizzare le altre due modalità di traduzione di ispirazione jakobsoniana, quella intralinguistica e intersemiotica¹⁸, pur caratterizzanti a certi livelli, in un discorso più ampio, gli audiovisivi digitali.

4.2 *GIF in inglese, francese e italiano: un'analisi comparativo-contrastiva*

Gli esempi qui di seguito illustrati rappresentano una breve panoramica dei casi più interessanti e indicativi di alcune delle GIF più utilizzate in Internet, riportanti molto spesso un segmento testuale in lingua inglese come elemento rafforzativo del messaggio (audiovisivi digitali nella maggior parte dei casi accolti e diffusi in maniera invariata nella *community* italoфона online), e le/i loro corrispettive/i traduzioni/adattamenti in lingua francese.

¹⁵ SPADAFORA Alessandra, *Inter Media: La mediazione interlinguistica negli audiovisivi*, Sette Città, Viterbo 2007, p. 16.

¹⁶ Cfr. *supra* par. 2.1.

¹⁷ Cfr. ECO Umberto, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1995, pp. 121-146.

¹⁸ Cfr. JAKOBSON Roman, *Aspetti linguistici della traduzione*, trad. it. di L. Heilmann e L. Grassi, in L. Heilmann (a cura di), *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2009, pp. 56-64.

La GIF rappresentante l'atto del ridere di gusto/a crepapelle è una delle più utilizzate sugli odierni social media e molto spesso è accompagnata dall'acronimo *LOL*, dalle espressioni inglesi *Laughing Out Loud* o *Lots of Laughs* ['ridere a crepapelle', 'tante risate'], per rimarcare l'ironia e il divertimento di una determinata situazione comunicativa, un'espressione ormai diffusissima a livello globale tra le nuove generazioni anche al di fuori degli ambienti digitali.

Tale tipologia di audiovisivo digitale che incorpora il suddetto acronimo in lingua inglese trova largo uso nella comunità italoфона online, che non dispone in questo caso di un equivalente altrettanto efficace da un punto di vista comunicativo.

Questo specifico esempio trova, al contrario, un suo fortunato equivalente francofono nelle GIF recanti l'acronimo *MDR*, dal francese *Mort De Rire* ['morto dal ridere'], adattamento traduttivo della suddetta espressione angloфона, che a volte – anche se in maniera meno diffusa – trova in *PTDR*, acronimo per l'espressione francoфона *Pété De Rire* ['spaccarsi/scoreggiare dal ridere'], di significato equivalente, una sua variante.



Immagine 3 e Immagine 4: esempio di una medesima GIF (qui in fermo-immagine), riportante in un caso l'acronimo *LOL* nella versione inglese (il più delle volte originaria) e nell'altro l'acronimo *MDR* per la sua traduzione adattata in lingua francese.

Un esempio di traduzione letterale dall'inglese al francese è rappresentato dall'immagine animata della pop star mondiale Taylor Swift nell'atto di mimare la forma di un cuore, completa del testo «*I love you*», elemento utilizzato per esprimere affetto e/o amore nell'ambito di una conversazione online.

È interessante notare come oltre alla versione francoфона di questo audiovisivo digitale diffuso sul social Twitter – mentre, anche in questo caso speci-

fico, la *community* italoфона preferisce quasi esclusivamente l'uso di GIF in lingua inglese –, ne esista anche una non riportante alcun segmento testuale, con tutta probabilità per il potenziale evocativo/comunicativo del gesto in sé presente nell'animazione.

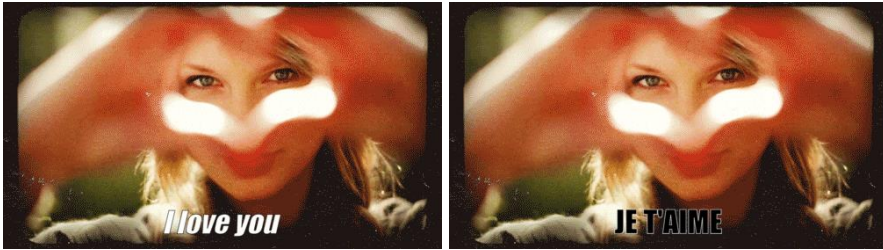


Immagine 5 e Immagine 6: esempio di una medesima GIF (qui in fermo-immagine) rappresentante la pop star Taylor Swift e riportante rispettivamente l'espressione «*I love you*», nella sua versione angloфона, e «*Je t'aime*» in quella francoфона.

Un interessante esempio di traduzione e adattamento dall'inglese al francese è quello relativo alla GIF riportante l'espressione angloamericana «*Deal with it*» nel senso di «Affronta(la) questa situazione/Non puoi farci nulla», tipologia oggi molto utilizzata negli scambi comunicativi sui social media, come ad esempio su Twitter. Un caso particolare di adattamento linguistico e socioculturale di GIF relativamente al contesto francofono, quest'ultimo, che ha trovato un efficace equivalente nell'espressione «*Fais avec*», traducibile in italiano con «Devi avere a che fare con».



Immagine 7 e Immagine 8: esempi di GIF (qui in fermo-immagine) molto utilizzate sui social media, riportanti rispettivamente l'espressione angloamericana «*Deal with it*» e la sua traduzione adattata in lingua francese attraverso l'espressione «*Fais avec*».

Come nei casi precedenti, anche per questa tipologia di GIF, legata, come abbiamo visto, a una peculiare espressione gergale, non esistono allo stato attuale equivalenti in lingua italiana.

È interessante e importante notare come spesso, anche nel caso in cui le GIF – o, meglio, il loro contenuto testuale-comunicativo – siano tradotti quanto più fedelmente possibile in francese (o, più di rado, in italiano), il tutto venga spontaneamente adattato *ambientando* le varie situazioni comunicative a contesti più specificamente francofoni e italo-foni, compiendo quindi, se vogliamo, una sorta di *risemantizzazione* relativa all'elemento discorsivo originario.



Immagine 9 e Immagine 10: esempi di GIF (qui in fermo-immagine) relative a contesti e situazioni comunicative prettamente francesi e/o francofoni.

Accanto a delle mere versioni tradotte e/o adattate in francese e italiano delle GIF anglofone più diffuse nel Web, è possibile inoltre trovare un numero non trascurabile di audiovisivi digitali unicamente legati alla lingua e alla cultura francese e italiana, quindi estranee al predominante contesto angloamericano, molte tra esse tratte da film, serie tv, video musicali, interviste a personaggi noti, etc.



Immagine 11: GIF (qui in fermo-immagine) tratta da un film francese che ritrae, nella sequenza, la nota attrice Fanny Ardant.



Immagine 12: esempio di GIF (qui in fermo-immagine), divenuta virale nella community italoфона online (in particolar modo, su Twitter), con Tina Cipollari nell'atto di pronunciare uno dei tormentoni del trash televisivo italiano degli ultimi anni.

La nostra breve analisi di alcuni casi di GIF in inglese e dei loro eventuali equivalenti in lingua francese e italiana è indicativa della maggiore tendenza della comunità francoфона online a preservare una propria identità linguistico-culturale anche nelle interazioni sociali in Rete,¹⁹ a differenza, come già affermato, di *community* come quella italoфона, maggiormente propense all'accoglienza e all'utilizzo di anglicismi, espressioni e oggetti comunicativi legati al contesto angloamericano.

Le ragioni di una tale tendenza possono essere rintracciate in parte nelle particolari politiche linguistiche proprie di realtà come, ad esempio, quella francese e franco-canadese²⁰ – mentre l'Italia ancora attualmente non dispone di normative in tal senso –, caratterizzate da tutta una serie di misure governative regolate da organismi istituzionali come la francese *Délégation générale à la langue française et aux langues de France*;²¹ politiche atte a fornire delle alternative lessi-

¹⁹ Cfr. GIULIANI Morgane, *Comment le gif est devenu «le langage culturel» du 21e siècle*, in «RTL futur», <http://www.rtl.fr/culture/futur/comment-le-gif-est-devenu-le-langage-culturel-du-21e-siecle-7782395033> [cons. il 29/07/2018].

²⁰ Cfr. DRUETTA Ruggero, *Le politiche linguistiche dei paesi francofoni: il caso di Internet*, in «Linguae & - Rivista di lingue e culture moderne», 2 (2005), p. 23-45, <http://www.ledonline.it/linguae/allegati/linguae0502druetta.pdf> [cons. il 29/07/2018].

²¹ Cfr. www.culture.gouv.fr/Thematiques/Langue-francaise-et-langues-de-France [cons. il 30/07/2018].

cali *raccomandate* in lingua francese da utilizzare, come nel linguaggio dell'informatica e dei nuovi media, in luogo dei loro equivalenti anglofoni. Ciò è in parte vero perché nel caso dello specifico gergo di Internet, in cui la GIF rientra ormai a pieno titolo come elemento lessicale e testuale-discorsivo, il linguaggio utilizzato ad esempio dagli internauti francofoni, il cosiddetto *Argot Internet*, risulta essere suo malgrado meno condizionato da questi tentativi di normalizzazione linguistica, pur mantenendo le peculiarità prima evidenziate nella nostra analisi comparativo-contrastiva.

Conclusioni

In conclusione, così come l'utilizzo di forme verbali sfruttate comunemente nella comunità francofona si basa sul riconoscimento della loro applicazione in altri contesti (quotidiani, privati, pubblici, nazionali) – fenomeno che risulta meno osservabile nella comunità italoфона a causa dell'appropriazione di elementi lessicali in lingua inglese – allo stesso modo lo sfruttamento di elementi audiovisivi che mistificano il contesto narrativo di origine, nel momento in cui vengono riconosciuti da due o più interlocutori, danno adito agli stessi di sviluppare un senso comunitario.

Da un altro punto di vista, l'appropriazione degli anglicismi nelle GIF e nei discorsi della comunità italoфона attuano il medesimo processo di appropriazione che l'utente svolge nel momento in cui dimentica, o meglio trascura, il contesto narrativo da cui è estrapolato il frammento audiovisivo che compone la GIF.

La GIF si propone come una potenziale espressione linguistica benché, a differenza di quella meramente testuale, sia in divenire, dinamica, muovendosi su un doppio binario di verità e menzogna. Riconoscendo la GIF come elemento para- o pseudo-linguistico, essa rispecchia appieno l'attuale contesto instabile di post-verità, rendendo forse meno distopico il mondo immaginato da Ray Bradbury nel 1953 in *Fahrenheit 451*. Un mondo governato dall'impulsività e dall'audiovisivo, dove il testo scritto e la libertà di espressione individuale sono destinati alla scelta del singolo, ora totalmente responsabile di ricordare, o riconoscere come in questi casi, il testo originale – in altre parole di distinguere tra vero e falso.

Bibliografia

- BENADUSI Marco, *Il falso nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in «Mondoperaio», 4/2017, Avanti, Roma 2017, p. 5-9
- BENJAMIN Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e altri scritti*, SE, Milano 2012.
- BRADBURY Ray, *Fahrenheit 451*, Mondadori, Milano 2016.
- COMPAGNON Antoine, *La seconde main, ou Le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979.
- DAGOSTINO Maria Rosaria, *Cito dunque creo: forme e strategie della citazione visiva*, Meltemi, Roma 2006.
- DEBORD Guy, *La società dello spettacolo; commentari sulla società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, Milano 2013.
- ECO Umberto, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1995, pp. 121-146.
- ĀJZENŠTEJN Sergej Michajlovič, *La forma cinematografica*, G. Einaudi, Torino 2003.
- HUBER Linda, *Remix Culture & the Reaction GIF*, in «Gnovis: A Journal of Communication, Culture & Technology», Georgetown University, Washington DC 2015.
- GRĂDINARU Camelia, *The Painting that Moves: the Internet Aesthetics and the Reception of GIFs*, in «Hermeneia: Journal of Hermeneutics, Art Theory & Criticism», Issue 16, AXIS Academic Foundation Press, Iasi 2016, pp. 81-91.
- JAKOBSON Roman, *Aspetti linguistici della traduzione*, trad. it. di L. Heilmann e L. Grassi, in L. Heilmann (a cura di), *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2009, pp. 56-64.
- LESSIG Lawrence, *Remix: Il futuro del copyright (e delle nuove generazioni)*, ETAS, Milano 2009.
- NEWMARK Peter, *Approaches to Translation*, Pergamon Press, Oxford 1981, trad. it. di F. Frangini, *La traduzione: problemi e metodi*, Garzanti, Milano 1994.
- SPADAFORA Alessandra, *Inter Media: La mediazione interlinguistica negli audiovisivi*, Sette Città, Viterbo 2007.
- UHLIN Graig, *Playing in the Gif(t) Economy*, in «Games and Culture: A Journal of Interactive Media», Vol. 9(6), Newbury Park, Sage, Thousand Oaks (CA) 2014, pp. 517-527.
- VERTOV Dziga, MONTANI Pietro (a cura di), *L'occhio della rivoluzione: Scritti dal 1922 al 1942*, Mimesis, Milano-Udine 2011.

Sitografia

DRUETTA Ruggero, *Le politiche linguistiche dei paesi francofoni: il caso di Internet*, in «Linguæ & - Rivista di lingue e culture moderne», 2 (2005), p. 23-45, <http://www.ledonline.it/linguae/allegati/linguae0502druetta.pdf> [cons. il 30/07/2018].

GIULIANI Morgane, *Comment le gif est devenu «le langage culturel» du 21e siècle*, in «RTL futur», <http://www.rtl.fr/culture/futur/comment-le-gif-est-devenu-le-langage-culturel-du-21e-siecle-7782395033> [cons. il 29/07/2018].

LESSIG Lawrence, *Laws that choke creativity*, TED Talks (New York City march 2007), https://www.ted.com/talks/larry_lessig_says_the_law_is_strangling_creativity?language=en [cons. il 29/07/2018].

Filmografia

Sciopero! (*Стачка*, Sergej Michajlovič Èjzenštejn, 1925).

Hurléments en faveur de Sade (Guy Debord, 1952).

Quarto Potere (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941).

American Horror Story (Ryan Murphy, Brad Falchuk, 2011-).

ANNALISA RAFFONE

LIEMOJI: *the process of lying through emojis*

Abstract

In the digital context of 21st century, the increasing use of *emojis* – Japanese term for 'digital picture characters' – has made it clear that these little images can enhance verbal expressions and are a functional way to represent emotional and personality nuances, characteristic of face-to-face conversations.

This paper investigates the use of the given emotional icons in Instant Messaging (IM) in order to identify their cognitive function in the social context of lying, focusing on a particular type of lie, which is the *butler lie*.

Through an analysis based on a literature review first and then on a collection of data to assess the deceptive use of emojis by means of an online survey, this paper establishes as follows: a) especially when not used alone but strung together within a sentence, emojis make up for the lack of non-verbal cues in digital communication, with their power to convey and make people understand the intent and emotion behind a message; b) due to their power to reinforce some emotions that could not be conveyed otherwise in electronically mediated communication (EMC) in certain contexts, they allow interlocutors to lie and deceive each other.

Nell'era digitale del XXI secolo, il crescente utilizzo delle *emoji* – termine di derivazione giapponese – evidenzia sempre più come queste 'faccine' – così come vengono generalmente definite in Italia – abbiano la capacità di valorizzare qualsivoglia espressione verbale, rappresentando inoltre uno strumento funzionale per esprimere e manifestare tutte quelle sfumature personali e caratteriali tipiche delle conversazioni *vis-à-vis*.

Il focus del paper consiste nell'analisi dell'uso delle *emoji* nell'ambito della messaggistica istantanea, con l'obiettivo di individuare ed analizzare la funzione cognitiva da esse svolta nel 'contesto sociale della menzogna', focalizzando l'attenzione su un particolare tipo di bugia, definita *butler lie*.

Attraverso un'analisi basata inizialmente sulla revisione della letteratura in questo campo e poi su una raccolta di dati riguardanti l'uso *ingannevole* delle *emoji* nell'ambito della messaggistica istantanea, si cercherà di dimostrare che: a) specialmente quando accostate ad un testo scritto, le *emoji* hanno la capacità di fungere da linguaggio non verbale, colmando il vuoto lasciato nella comunicazione digitale da gesti ed espressioni facciali; b) grazie al loro potere di rafforzare il significato di parole ed espressioni e di rappresentare emozioni e sentimenti – che non potrebbero essere trasmessi altrimenti nella comunicazione mediata dalle tecnologie – le *emoji* consentono agli utenti, in particolari contesti, di mentire e ingannarsi a vicenda.

Modern psychology affirms that lying is a common but complex phenomenon that occurs in every relationship, within all societies and across all cultures. It could be considered as an unavoidable part of human nature as humans beings start lying from childhood.

Language is and has always been the most complex, naturally-occurring vehicle for making meaning and, with the advances in electronically-mediated communication (EMC), lying behaviors seem to have even intensified, guiding everyday communication.¹

In the digital context of 21st century, the increasing use of *emojis* – Japanese term for 'digital picture characters' – has made it clear that these little images can enhance verbal expressions and are a functional way to represent emotional and personality nuances, characteristic of face-to-face conversations.

Although the impact of communication technology on related interpersonal processes – such as *deception* – has already started to be investigated, to the best of our knowledge, the use of *emojis* in Instant Messaging (IM) and their cognitive function in the social context of lying, especially with reference to a particular type of lie, called *butler lie* (BL), has not been examined yet.

Given the prevalence of both deception and communication technology in our lives, this paper explores the concept of *liemoji: the process of lying through emojis* by answering a set of questions:

- What is *deception* and how does it work in EMC?
- What are *butler lies* and what is the role of *emojis* in lying behaviors in IM?

Deception has been studied in a variety of contexts, including criminal settings, power and politics and in everyday communication, but this paper will consider what Hancock refers to as *digital deception*, which he defines as «the intentional control of information in a technologically mediated message to create a false belief in the receiver of the message».²

¹ HARRINGTON Brooke, *Deception: From Ancient Empires to Internet Dating*, Stanford University Press, Stanford 2009.

² HANCOCK Jeffrey T. *Digital Deception: The Practice of Lying in the Digital Age*, in B. Harrington (ed.), *Deception: From Ancient Empires to Internet Dating*, Stanford University Press, Stanford 2009, pp. 109-120 [110].

This sentence has multiple meanings:

1. The first is that any act of deception must be intentional or deliberate, so messages that are unintentionally misleading are usually not regarded as deceptive, but described as mistakes or errors. Jokes and irony are not considered to be deceptive either;
2. The second is that deception is designed to mislead or create a false belief in some target, i.e. the deceiver's goal is to convince someone else to believe something that the deceiver believes to be false;
3. The third is that digital deception requires an additional characteristic, «namely that the control or manipulation of information in a deception is enacted in a technologically mediated message».³ In other words, the message must be conveyed in an average rather than in a basic face-to-face conversation. Thus, digital deception involves any form of deceit that is transmitted via communication technology, such as telephone, e-mails, IM, chat-rooms and so on.

Nowadays IM is the most common and popular way for people to stay in touch, but «its 'always-on' properties can sometimes lead people to feel overexposed or too readily available to others for conversation».⁴ This, in turn, makes sometimes people deceive others about their actual status or availability.

As Hancock claims, users of IM, for instance, use deception in their status indicators to avoid unwanted interruptions, indicating that they are away from their computer when in fact they are not, or that other users frequently tell their communication partners that they need to go when in fact they do not.

In communication, people frequently draw on the ambiguous properties of certain media to maintain plausible deniability about having received messages at all as well as to encourage or discourage rapid response to a query.⁵

It is for this reason that he states that deception is frequently used to create a virtual barrier between users and unwanted conversations. Hancock refers to these types of lies as *butler lies*, that is «lies in which deception is used to manage the entry and exit of social interactions».⁶ Moreover, butler lies include the strategies of using deception to *avoid interaction* and to *take leave of interaction*.

³ *Ibidem*.

⁴ HANCOCK Jeffrey, *et al.*, *Butler Lies: Awareness, Deception, and Design*, in «CHI 2009 ~ Computer Mediated Communication», 07/04/2009, pp. 517-526 [517].

⁵ Ivi, pp. 518-519.

⁶ *Ibidem*.

Hancock categorizes them into three types:

- 1) as entering the conversation (e.g., «hey I just got your missed call»);
- 2) exiting the conversation (e.g., «okay last question and then I have to get to class»);
- 3) arranging or discussing other social interactions (e.g., «nice! well let me know and we can meet up hopefully»).

BL about avoiding an interaction or related to leaving a conversation that the partner wants to continue, «are designed to maintain our own face (not coming across as mean or haughty) as well as our partner's (that we respect and like them)».⁸

Given that technologies like IM increase the potential for initiating and engaging in conversations with others while at the same time reduce interpersonal awareness, we should see BL used frequently as a social practice for managing interactions in IM.⁹

So, what is the role of *emojis* in the context of BLs?

The first *emoji* symbols - the word *emoji* comes from Japanese *e* (絵, 'picture') + *moji* (文字, 'character', so the definition of *emoji* is, simply, a 'picture-word') – as different from emoticons, were created around 1998 by a Japanese telecommunications worker named Shigetaka Kurita who was an avid reader of manga comics, adapting a visually appealing manga style to replace a more graphic emoticon style.

Spoken language is nearly always delivered with emotional or physical cues, whether it is a voice tone, hand or eye gestures or other visual elements. However, they are not present in a digital context.

This way, *emojis* act as non-verbal cues because they possess intrinsic semantic structure, i.e. directly referring to concepts and emotions, *emojis* possess meaning inherently, ensuring that the writers' thoughts and feelings are expressed in a concise and often funny way. They support the understanding of the message, telling the reader what the emotions of the writer

⁷ HANCOCK *et al.*, *Butler Lies*, cit., p. 521.

⁸ Ivi, p. 519.

⁹ Cfr. *Ibidem*.

would be, filling the gap for facial expressions and enhancing verbal communication.

Given that - according to the Unicode standard - it is supposed that many gestures, objects and facial expressions of emotion are 'universal', it is possible to consider a sort of *universality* of the emoji code.

When used within a sentence, *emojis* are able to add nuances of meaning to a message, allowing the interlocutor to interpret the meaning looking at the type of *emoji* used.¹⁰

The combination of written text with *emojis* gives birth to a *hybrid code* «which is not disruptive of the syntax of the verbal language as the grammatical syntax of the written part is unaltered»¹¹ as *emojis* are only interspersed in a sentence systematically.

As Danesi affirms, *emojis* might also convey tone: their intent is, actually, «to add what can be called 'visual tone' to a message».¹²

Researchers¹³ state that the emoji code is mainly used to enhance a positive tone of an informal message and that it is generally employed to diminish the danger of potential conflicts deriving from text messaging.

The example below shows how *emojis* used in the context of a BL can enhance a conversation and convey particular emotions between interlocutors.

The interlocutor A is the one who is cheated by the interlocutor B.

A: Where are you? 

B: Stuck in traffic.  Be home soon! 

In this example, Interlocutor B uses *emojis* as a device to reassure his partner.

¹⁰ Cfr. MONTI Johanna, CHIUSAROLI Francesca, *Il Codice Emoji da Oriente a Occidente: standard Unicode e dinamiche di internazionalizzazione*, in «Rassegna Italiana di Linguistica Applicata», Anno XLIX, 2-3 (2017), pp. 83-103.

¹¹ DANESI Marcel, *The Semiotics of Emoji: The Rise of Visual Language in the Age of the Internet*, Bloomsbury, London-New York 2017, p. 91.

¹² Ivi, p. 10.

¹³ Cfr. Ivi, p. 51.

According to Emojipedia,¹⁴ while the first *emoji* in B is used to display frustration about a situation, the second one at the end of the sentence is connected with positive emotions and is meant here as a reassuring device.

Intentions of Interlocutor B are not necessarily pure, but the positive *emoji* is used here in order to add credibility to the alibi. As it is not possible to see the partner, the second message without *emojis* could seem suspicious as no emotions are implied or suggested.

In this particular example, *emojis* are not only used to reassure the other interlocutor, but also to mislead him/her. The conversation is enhanced with a substitute to emotions or feelings that arise in regular conversations.

This means that the usage of *emojis* does not only allow interlocutors to hide their lies, but also to reinforce some of their emotions.

In order to understand how people lie in IM through the use of *emojis*, an online survey on Facebook has been conducted, which revealed interesting results.

The number of people who took part in the survey was 80, but the results encourage to think to expand the research to a wider sample for future developments.

The total number of questions was 11.

- *1st question: How old are you?*

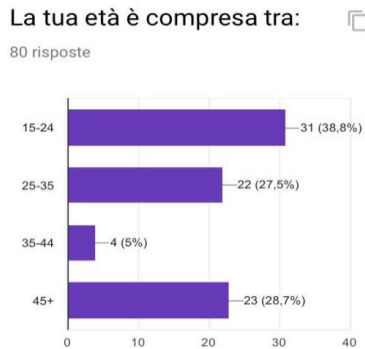


Fig. 1

38,8% of participants were between the age of 15-24, followed by a 28,7% between the age of 45 or more, a 27,5% between the age of 25-35 and finally a 5% between the age of 35-44.

¹⁴ Cfr. «<https://emojipedia.org/>».

This means that a great number of participants were *millennials* (born between 1980 and 2000) who are heavy users of new technologies, even if there can be registered an interesting response from adults too.

- *2nd question: What is your gender?*

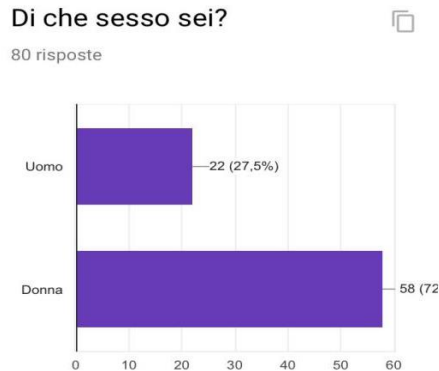


Fig. 2

The greatest number of responses was from women.

- *3rd question: how many times do you use IM systems per day?*



Fig. 3

73,7 % of people answered that they use IM systems more than 10 times a day.

- 4th question: How many times do you use emojis while chatting (text+emojis)?

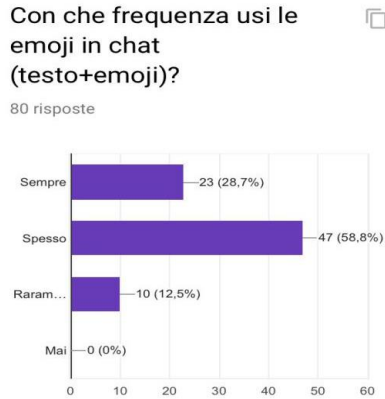


Fig. 4

58,8% of people answered that they *often* use *emojis* while chatting, followed by a 28,7% who said that they *always* use them. This is a very important result because it shows how *emojis* are used as an *additional medium* in order to bypass the limits imposed by the written language, allowing everyone to express their own feelings and emotions.

- 5th question: When you are chatting, how many times do you use only emojis as a response?

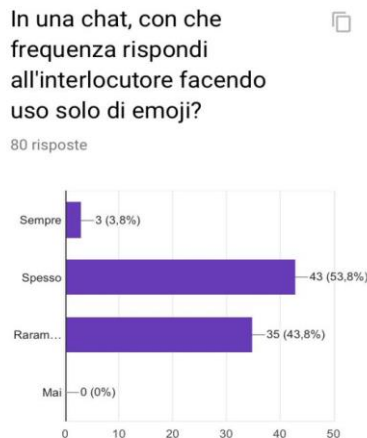


Fig. 5

53,8% of people answered they *often* use only *emojis* as a response. This allows to assume that, just like earlier pictograms, such as the cuneiform script or hieroglyphic inscriptions, *emojis* are able to convey information without the use of morphemes and other grammatical structures.

- 6th question: *Do you think it is easier to convey our feelings and emotions through emojis?*

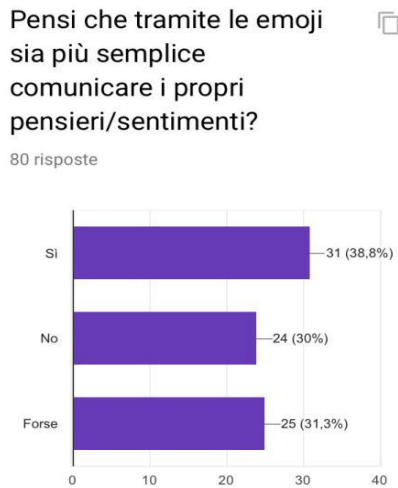


Fig. 6

Nearly 40% of people answered *yes*, while 30% of people answered *no* and another 30% answered *maybe*. This result suggests a really interesting hypothesis for this research, that is the ambiguity of *emojis* and the importance of the context in which they are used.

In fact, *emojis* can either clarify or confuse the receiver, because they indicate presence of emotion but absence of the individual, due to their digital nature.

As Dresner and Herring assume, every *emoji* has its level of interpretation, depending on the focus of the message, the relationship between the interlocutors and the context of the message.¹⁵ As with cave paintings, Cunei-

¹⁵Cf. DRESNER Eli, HERRING Susan C., *Functions of the Nonverbal in CMC: Emoticons and Illocutionary Force*, in «Communication Theory», 20 (2010), pp. 249-268.

form and other pictographic language systems, the interpretation and understanding provide clues to meaning and intent of the author, as well as feelings and emotions. As Derks et al. affirm: «a positive message with a smile is rated more positively than a positive pure message, and a negative message with a supporting frown is more negative than a negative pure message».¹⁶

- 7th question: *Why do you think emojis are better able to convey feelings and emotions?*

Some of the most significant responses were: «because they reinforce the meaning of the message», «emojis are able to synthesize the meaning of an entire sentence», «as texting is not a face-to-face conversation, emojis are able to let us understand the interlocutor's mood and what he/she wants to convey».

- 8th question: *Have you ever used emojis to hide your real feelings and emotions?*

Hai mai usato le emoji per nascondere i tuoi veri sentimenti/pensieri?

80 risposte

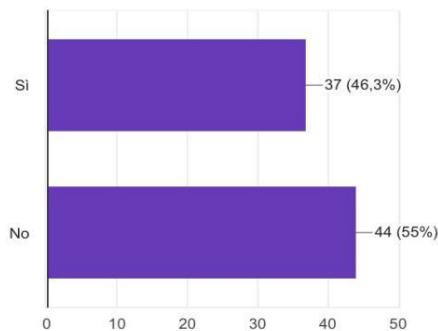


Fig. 7

¹⁶DERKS Daantje, BOS Aarjan E.R., VON GRUMBKOW Jasper, *Emoticons and Online Message Interpretation*, in «Social Science Computer Review», SAGE, 26 (2008), pp. 379-388 [385].

The aim of this question was a detailed analysis of how people use the emoji code.

If the majority of the participants had answered *yes*, then it could have been assumed that people tend to use *emojis* as a means of lying about their real feelings and thoughts.

If the majority of the participants had answered *no*, then it could have been assumed that people use *emojis* for different purposes but lying.

As the response was quite equal, as 46,3% of people said *yes* and 55% of people said *no*, it could be assumed that the use of the emoji code also depends on the context, the personality, the type of message and so on.

- 9th question: *When you know you are lying, which emoji/s do you tend to use more not to get caught?*

Among those who admitted using *emojis* as a means of lying, the most employed *emojis* turned out to be the smiling face, the winking face and the tears of joy.

- 10th question: *Do you think it is easier to lie through emojis?*

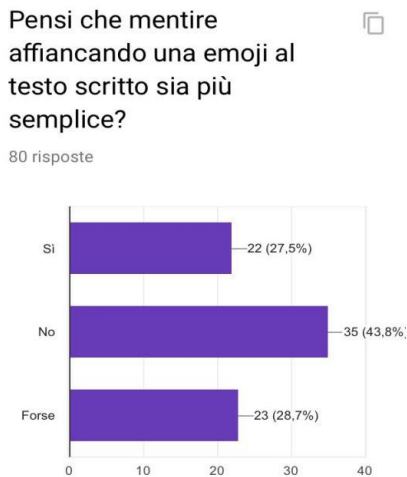


Fig. 8

Almost 44% of people said *no*, followed by a 50% divided between *yes* and *maybe*.

Those who said *yes* gave some justifications like: «*emojis* could have different meanings/interpretations», «lying in a digital context is way easier than in face-to-face conversations», «it is possible to hide our real feelings and thoughts» and so on.

Se sì, specifica brevemente perché.

20 risposte

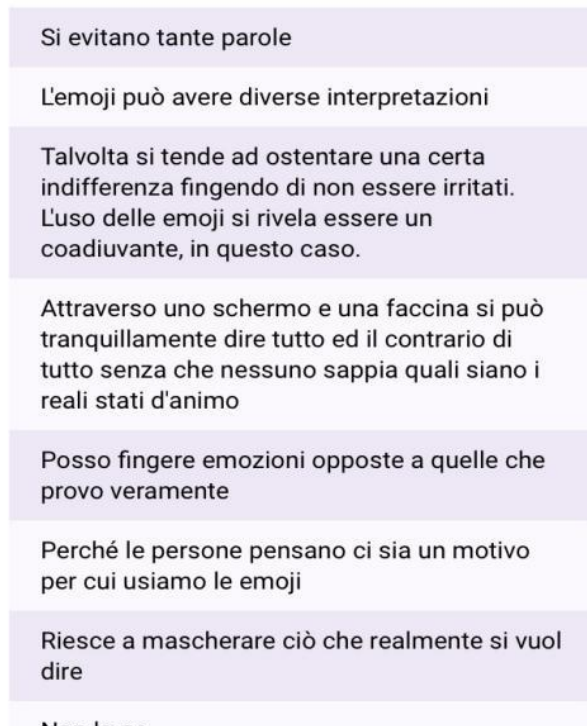


Fig. 9

But here comes a very interesting part of the survey: as this paper is focused on the use of *emojis* in deceptive situations, especially with BL, let us analyse the last question to understand better the results of the previous one.

- 11th question: Are you used to give up an unwanted conversation by using emojis (text+emojis)?

-

Tendi a liberarti di una
conversazione scomoda
attraverso l'utilizzo di
emoji? (Testo+emoji)

80 risposte

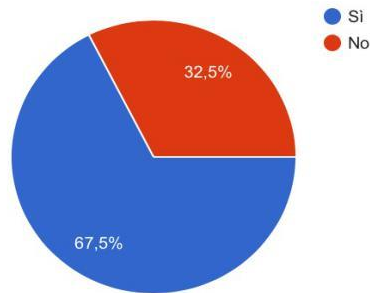


Fig. 10

Almost 68% of people answered *yes* and this result is really important mainly for two reasons:

1. First, even though the final results of these two last questions seem to be contrasting, actually they are not: in fact, the former refers to *pure lying* conceived as a strong falsification and/or alteration of the reality; instead, the latter refers to the context of the so-called *butler lie*. This distinction leads to the second reason.

2. Second, this result allows to claim the importance of *emojis* in the context of BL. As *emojis* are related to the idea of conveying a *positive tone*, this result emphasizes the role of politeness as a motivation for many of our everyday deceptions.

People seek to maintain a sense of 'face', a positive image of themselves: the growing use of *emojis* to support acts of *deception* allows claiming the fundamental role they play in the context of mendacious digital communication.

References

- CAMERON Ann Frances, WEBSTER Jane, *Unintended Consequences of emerging communication technologies: Instant Messaging in the Workplace*, in «Computers in Human Behavior», 21 (2005), pp. 85-103.
- DANESI Marcel, *The Semiotics of Emoji: The Rise of Visual Language in the Age of the Internet*, Bloomsbury, London-New York 2017.
- DE PAULO Bella M. et al., *Lying in Everyday Life*, in *Journal of Personality and Social Psychology*, 70 (1996), pp. 979-995.
- DE PAULO Bella M., KASHY Deborah A., *Everyday Lies in Close and Casual Relationships*, in «*Journal of Personality and Social Psychology*», 74 (1998), pp. 63-79.
- DERKS Daantjie, BOS Aarjan E.R., VON GRUMBKOW Jasper, *Emoticons and Online Message Interpretation*, in «*Social Science Computer Review*», SAGE, 26 (2008), pp. 379-388.
- DRESNER Eli, HERRING Susan C., *Functions of the Nonverbal in CMC: Emoticons and Illocutionary Force*, in «*Communication Theory*», 20 (2010), pp. 249-268.
- HANCOCK Jeffrey T., THOM-SANTELLI Jennifer, RITCHIE Thompson, *Deception and Design: The Impact of Communication Technology on Lying Behaviour*, in «*CHI 2004 ~ Computer Mediated Communication*», 6 (2004), pp. 130-136.
- HANCOCK Jeffrey et al., *Butler Lies: Awareness, Deception, and Design*, in «*CHI 2009 ~ Computer Mediated Communication 1*», 07/04/2009, pp. 517-526.
- HANCOCK Jeffrey T., *Digital Deception: why and when people lie*, in A. N. Joinson et al. (eds.), *The Oxford Handbook of Internet Psychology*, Oxford University Press, New York 2009, pp. 289-301.
- HANCOCK Jeffrey T., *Digital Deception: The Practice of Lying in the Digital Age*, in B. Harrington (ed.), *Deception: From Ancient Empires to Internet Dating*, Stanford University Press, Stanford 2009, pp. 109-120.
- HARRINGTON Brooke, *Deception: From Ancient Empires to Internet Dating*, Stanford University Press, Stanford 2009.
- HORN Daniel B., *Is Seeing Believing? Detecting Deception in Technologically Mediated Communication*, in *Proceedings of CHI EA '01 Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems* (Seattle, Washington – March 31-April 05 2001), 2001, pp. 297-298.
- MONTI Johanna, CHIUSAROLI Francesca, *Il Codice Emoji da Oriente a Occidente: standard Unicode e dinamiche di internazionalizzazione*, in

Annalisa Raffone

Rassegna Italiana di Linguistica Applicata, Anno XLIX, 2-3 (2017), pp. 83-103.

Webography

«<https://emojipedia.org/>».

SEZIONE 3: FORME ARTISTICHE

Strategie dell'arte

DOMINIQUE SERENA ANTIGNANO

False sperimentazioni: il caso del *microteatro* in Spagna

Abstract

The *microteatro* case which, starting from 2009 until now in Spain, has assumed the role of an autonomous theatrical genre, seems to be the result of a series of contradictory aesthetic and cultural processes. If, on the one hand, the application of brevity to the performing arts, rejecting the use of conventional spaces, experiments with a new model of fruition, on the other, it is possible that the Spanish short theater of the 21st century is the recovery and the emancipation of a dramaturgy that has its roots in a far deeper theatrical tradition. The gap between a format that favors the brevity, the fragmentation and the intertextuality of the performative language and the modus operandi of a certain Spanish theater which, referring to the tradition of the *entremés* of the Golden Age, opts for more explicitly conventional contents, it seems to define a practice that could be interpreted as *false experimentation*; or rather, a scenic language that, by simulating a possible superficial innovation, reveals the permanence of certain forms, and their necessary evolution with respect to a present that today, more than ever, redeems the brevity both as a code and a sign.

Il caso *microteatro* che, a partire del 2009 fino ad oggi in Spagna, ha assunto i caratteri di un genere teatrale autonomo, sembra essere il risultato di una serie di processi estetici e culturali contraddittori. Se da un lato, l'applicazione della brevità alle arti sceniche, rifiutando l'uso di spazi convenzionali, sperimenta un nuovo modello di fruizione, dall'altro, è possibile che il teatro breve spagnolo del XXI secolo sia recupero ed emancipazione di una scrittura drammatica che ha radici in una tradizione teatrale ben più profonda. Lo scarto tra un formato che privilegia la brevità, la frammentazione e l'intertestualità proprio del linguaggio performativo e il modus operandi di un certo teatro spagnolo che invece, rifacendosi alla tradizione dell'*entremés* del *Siglo de Oro*, opta per contenuti più esplicitamente convenzionali, sembra definire una pratica che si potrebbe interpretare *falsa sperimentazione*; ovvero un linguaggio scenico che, simulando una possibile innovazione di superficie, riveli la permanenza di certe forme, e la loro necessaria evoluzione rispetto ad un presente che oggi più che mai, riscatta la brevità come cifra e segno.

Il termine *microteatro* si riferisce ad un fenomeno che a partire dal 2009 irrompe nella scena teatrale spagnola in modo sorprendente, al punto da essere definito da diverse testate giornalistiche internazionali: «una

revolución cultural dentro del teatro español»,¹ o «milagro teatral en pequeño formato».²

Nello specifico, si tratta di una formula che consiste nella rappresentazione di una micro opera della durata inferiore ai 15 minuti per un numero massimo di 15 spettatori, rappresentata in uno spazio inferiore ai 15 metri quadrati. Caratteristica del formato è la messa in scena simultanea, in diverse sale di un medesimo spazio, durante una sessione continua, di cinque o più micro opere selezionate in base ad una tematica mensile. Ideatore di questa iniziativa, denominata *Microteatro por dinero*³ è Miguel Alcantud che, in seguito all'incredibile esito della proposta⁴, dovuto all'ampio repertorio stilistico, le differenti variazioni sul tema, il riscatto di uno spazio anticonvenzionale e l'estrema vicinanza tra attore e spettatore, registra formalmente il marchio *Microteatro* che ad oggi consta di 13 sedi tra Spagna, centro e sud America.

A partire da questa operazione nella sola città di Madrid, negli ultimi due anni, vengono inaugurate numerosissime sale alternative⁵ che si dedicano esclusivamente alla rappresentazione di *piezas cortas*.

Nonostante le motivazioni di carattere estetico per cui la brevità dell'evento spettacolare e la concisione dei contenuti sembrano essere pertinenti, in maniera sempre più frequente, delle sperimentazioni artistiche con-

¹ Si rinvia al sito web: <https://www.theguardian.com/world/2013/feb/28/spain-austerity-arts-funding-microtheatres>.

² MOLINA Javier, *Milagro teatral en pequeño formato*, in «El País Semanal», 07/05/2013, http://elpais.com/elpais/2013/05/03/eps/1367597433_981805.html.

³ Le attività svolte da *Microteatro por dinero* sono consultabili alla pagina web: <http://microteatromadrid.es/>.

⁴ L'idea originale di Alcantud viene realizzata nel 2009 in un antico prostibolo del centro di Madrid e prevede che 13 gruppi teatrali indipendenti, affrontando in maniera originale il tema della prostituzione, propongano la messa in scena di una micro opera di almeno 10 min. per un pubblico di meno di 10 persone all'interno delle 13 stanze dell'edificio. Senza alcun investimento in pubblicità e con la sola promozione attraverso le reti sociali e i comunicati stampa, l'esperimento ottiene un esito strepitoso.

⁵ A tal proposito, segnalo le sale: *La Escalera de Jacob*, *Serendipia Café-Teatro*, *Héroe Café Espectáculo*, *La trastienda*, *La Infinito Café Libro*, *El off de La Latina*, *Esconditeatro*, *Siluro Concept*, *Microteatro casi gratis*, *Convivio Espacio de Creación*, *El salón de tu casa*.

temporanee, la peculiarità del fenomeno *microteatro*, disseminato nella complessità della scena spagnola, risponde probabilmente ad esigenze molto più concrete.

Secondo l'annuario SGAE 2013 (equivalente della SIAE), le cifre negative che coinvolgono il campo delle arti sceniche, influenzate dal calo del bilancio pubblico, la diminuzione del reddito dei cittadini, ed il conseguente cambio di abito e di fruizione rispetto alle arti, la cultura, l'ozio e la tecnologia, «parecen indicar que tal tendencia no se modificará en los próximos años. Si a esa situación se añade, [...] a partir del 1 de septiembre de 2012 un incremento del 8% al 21% del tipo impositivo de IVA, las perspectivas de recuperación a corto plazo se alejan, amenazando con preocupantes consecuencias para el desarrollo artístico y cultural del conjunto del Estado español». ⁶

In un contesto di tale incertezza, si attivano una serie di strategie di sopravvivenza, che intravedono nel piccolo formato e nella conseguente creazione di microspazi, la possibilità di difendersi dalla paralisi del settore teatrale e di creare nuovi modelli culturali.

È evidente che il formato *microteatro* sia il risultato di una serie di rapporti interagenti, la cui lettura richiede una riflessione stratificata che pone non pochi problemi metodologici in quanto quello che sembra aver assunto i caratteri di un genere innovativo, è di fatto il prodotto di una serie di processi estetici e culturali che, nello specifico spagnolo, provengono da una tradizione ben più radicata.

Secondo un'analisi storiografica, in effetti, non si possono ignorare i trascorsi che hanno caratterizzato il teatro breve in Spagna e che probabilmente rappresentano un unicum nella letteratura drammatica europea. L'analisi della tradizione, in questo contesto, non ha lo scopo di rivendicare una sorta di relazione tra le forme teatrali brevi del *Siglo de Oro* e le pratiche attuali, possibilità accettata con riserve da filologi e storici del settore, ma sembra utile laddove determinate dinamiche sembrino ripetersi, confermando la permanenza di certe forme, seppur dislocate in contesti storici estremamente distanti. Rispetto alla produzione di teatro breve fino al XX secolo, Agustina Aragón, precisa:

⁶SGAE. *Anuario SGAE 2013 de las artes escénicas musicales y audiovisuales*, [n.d.], p.8, http://www.anuariosgae.com/anuario2013/RESUMEN_EJECUTIVO.pdf [cons. il 27/09/16].

Pocos han sido los estudios estéticos, normativos o descriptivos, que se han ocupado del teatro corto en la misma época en la que este teatro se desarrollaba. De ahí toda esa confusión terminológica que predominó sobre las diferentes formas de teatro corto sin contornos precisos, la interconexión de los diferentes géneros y la reducción a considerarse, prioritariamente, como un teatro de simple entretenimiento para el público y, por supuesto, para la mayoría de los autores. La historia del teatro corto hasta el siglo XX ha sido la historia de una forma artística marginada, que no se preocupó excesivamente por definir unas categorías estéticas a las que adscribirse —a pesar de que las tuviese—que no supo definir sus propias reglas.⁷

La difficoltà di categorizzazione e un certo ritardo metodologico rispetto agli studi in questione, obbligano a compiere una breve digressione storica e definire quelli che sono considerati i generi brevi *aurei*.⁸ In epoca barocca, in Spagna, il teatro diventa uno spettacolo totale o meglio una festa teatrale completa e complessa in cui confluiscono commedia, musica e danza. La *fiesta barroca* spagnola utilizza diversi spazi scenici come *corrales*, patii e palazzi e consta di tre atti o *jornadas* di circa tre ore in cui si intercalano brevi intermezzi teatrali⁹ che si distinguono in *loa*, *entremés*, *baile* o *jácara* e *mojiganga* o *fin de fiesta*. La *loa*¹⁰ è una pièce breve che precede l'*autosacramental* o la commedia, una sorta di preambolo destinato a captare l'attenzione del pubblico e che a seconda dei casi può essere un elogio della città o del pubblico, una riflessione sulla qualità dell'opera che viene rappresentata e della compagnia o una sintesi dell'argomento proposto. L'*entremés*¹¹ è invece la pièce che precede il secondo atto della commedia.

⁷ ARAGÓN PIVIDAL Agustina, *El conocimiento del mundo encerrado en el teatro corto*, in «Art Teatral», XIV, 17 (2002), p. 95.

⁸Cfr. MATA-INDURÁIN Carlos, *Panorama del teatro breve español del Siglo de Oro*, in «Mapocho. Revista de Humanidades», Santiago de Chile, Biblioteca Nacional de Chile, 59 (2006), pp. 143-163.

⁹ Una delle prime classificazioni degli intermezzi teatrali in epoca barocca, meglio definiti come *géneros teatrales breves áureos* è riscontrabile nell'opera di DE ROJAS VILLANDRANO Agustín, *El viaje entretenido*, Emprenta [sic] Real, Madrid 1603.

¹⁰ Rispetto allo studio del genere de la *loa*, si segnala, FLECNIAKOSKA Jean L., *La loa*, Sociedad General Española de Librería, Madrid 1975.

¹¹ Per maggiori approfondimenti sul genere del *entremés*, si rimanda a ASENSIO Eusebio, *Itinerario del entremés*, 2ª ed. aggiornata, Gredos, Madrid 1971.

Si tratta di una breve opera autonoma di carattere giocoso e *costumbrista*,¹² inizialmente scritta in prosa e la cui rappresentazione utilizza i tratti propri della comicità grottesca, sia dal punto di vista linguistico che scenico, ove emerge una spiccata caratterizzazione caricaturale di personaggi tipici, specialmente quella del *bobo*, ovvero lo sciocco. La costruzione del *entremés* si rifà essenzialmente allo schema della burla, utilizzando talvolta, le modalità espressive teatrali e parateatrali della cultura popolare carnevalesca.

Al seguito del secondo atto della commedia, viene rappresentato *el baile*,¹³ i cui elementi principali sono *música, baile, letra cantada y letra hablada*. Si tratta di un intermezzo di estensione breve, minore rispetto all'*entremés*, dotato di grande ricchezza metrica e la cui tematica principale si riferisce alla satira morale in forma allegorica; rispetto alla composizione, i protagonisti de *los bailes* sono comunemente concetti astratti o personificazione di cose, ragion per cui si immagina una possibile relazione con la struttura delle danze macabre e la *Danza de la Muerte*.¹⁴ Altro intermezzo che sostituisce il *baile* è la *jácara*,¹⁵ un'opera breve molto richiesta dal pubblico la cui tematica riguarda il mondo marginale della piccola criminalità, in special modo le peripezie di un *rufián* o *valentón* abitualmente accompagnato dalla sua dama, in genere, una prostituta.

Al termine dell'ultimo atto della commedia, vengono rappresentate la *mojiganga*¹⁶ o il *fin de fiesta*. La prima, di carattere propriamente carnevale-

¹² Il termine *costumbrismo*, inteso nel suo significato più ampio, come descrizione degli usi e costumi che mostrano la vita dell'individuo e della società coetanea agli autori, si collega all'aspetto più autentico del popolo in una determinata epoca, attraverso i balli, le feste, i vestiti tipici, i dialetti, i luoghi urbani, le strade ed i patii, accentuando un spirito folclorico e nazionalista in forte opposizione all'influenza della cultura teatrale francese ed italiana nella scena spagnola. Cfr. ESPÍN TEMPLADO María P., *El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español*, in «EPOS», vol. III, UNED, Madrid 1987.

¹³ Per un'analisi dettagliata del genere del *baile*, Cfr. MERINO QUIJANO Gaspar, *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, Ediciones de la Universidad Complutense, Madrid 1981.

¹⁴ Cfr. INFANTES DE MIGUEL Victor, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1997.

¹⁵ Come approfondimento del genere, si segnala LOBATO María Luisa, *La jácara en el Siglo de Oro. Literatura de los márgenes, Iberoamericana / Vervuert* («Escena clásica», 5), Madrid / Frankfurt 2014.

¹⁶ Si veda BUEZO CANALEJO Catalina, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, Kassel, Reichenberger 1993.

sco, consiste in una mascherata grottesca in cui si alternano danze scomposte, movimenti ridicoli, costumi di animali, musica prodotta con strumenti improbabili. Per ciò che concerne il *fin de fiesta*, si tratta di *piezas* che concludono alcune feste di palazzo ed è per questo che se ne sottolinea il carattere raffinato rispetto alle comuni *mojigangas*, nonostante la difficoltà di poter distinguere chiaramente le une dalle altre.

Secondo l'analisi critica proposta da Aragón, il teatro breve del XVII secolo si caratterizza per il suo aspetto parassitario e deficitario rispetto al teatro lungo o convenzionale in quanto si intercala tra opere di maggior entità e presenta trame poco elaborate all'interno di strutture elementari.¹⁷ Ciò che risulta interessante è che nonostante la dipendenza dal teatro *largo* il genere breve propone una visione del mondo completamente distinta, o meglio *al revés* rispetto alla *comedia*. Attraverso la satira e lo scherno, *los entremeses* si burlano della società, invertono i valori vigenti, ritraggono le debolezze umane, propongono altri codici, una lettura altra, quasi documentaristica dell'epoca, in cui facendo da complemento e contrappunto alla commedia, assicurano la propria sopravvivenza.

A partire della metà del XVIII secolo si elabora un tipo di teatro breve probabilmente più serio rispetto agli *entremeses*, ovvero *los sainetes* che coincidendo con la nascita della *comedia de costumbre* ed imitandola, si adattano a forme più sofisticate quali l'unità e il carattere mimetico dell'azione, l'intenzione moraleggiante, l'uso del verso ottosillabo e la rima assonante.

Nonostante il largo favore del pubblico, il teatro breve fino al 1860, svolge ancora una funzione accessoria e minoritaria, dato confermato da una forte marginalità all'interno degli studi storiografici. Tra le pubblicazioni che rivelano un'analisi teorica dei generi brevi si distingue la *Historia del Teatro Breve Español*, a cura di Huerta Calvo, pubblicata nel 2008; si tratta di un amplissimo studio in cui vengono analizzate la teoria drammatica, la rappresentazione scenica, gli autori più rappresentativi e le rispettive opere nell'immenso panorama storico che va dal *Siglo de Oro* al XX secolo.

All'interno dell'opera è interessante soffermarsi sul contributo offerto da Pilar Espín Templado la quale affronta il passaggio dal *sainete costumbrista*

¹⁷ Cfr. ARAGÓN PIVIDAL, *El conocimiento*, cit.

al *sainete moderno*, ovvero il momento storico che coincide con la fine del XIX secolo, in cui il genere breve perde il carattere accessorio e di complementarietà e raggiunge la sua autonomia.

Secondo la studiosa:

el sainete, tras siglos de existencia dramática simbiótica, alcanza su propia independencia, logrando entidad y fundamento en sí mismo [...]. Esta culminación del género se debió en primer lugar, a su propia evolución histórica, pero también se vio favorecida por una circunstancia concomitante y primordial: el nacimiento del teatro por horas que encumbraba las piezas breves, hasta el momento complementarias, erigiéndolas en funciones principales con entidad en sí mismas.¹⁸

L'eredità del teatro breve barocco viene rinnovata alla fine dell'800 attraverso il *Teatro por Horas*¹⁹, ovvero un sistema di organizzazione teatrale sorto nei *café teatros* di Madrid nel 1868 e che propone la rappresentazione di quattro opere diverse di un atto ciascuna, durante quattro ore consecutive. Le opere dotate a seconda dei casi di una componente musicale, sono inglobate nella comune denominazione di *Genero Chico*, genere che segna il superamento di una mera funzione di corollario scenico, ed inaugura una fase in cui la forma teatrale breve diventa un linguaggio teatrale autonomo. Benché questa fase di autodeterminazione del genere breve comporti una dilatazione della durata, necessità legata soprattutto alle logiche di produzione e che si adatti *naturalmente* alla struttura dell'atto unico o quello che López Mozo definisce *teatro breve largo*,²⁰ l'aspetto rilevante è che la pratica della brevità si consolida come una scelta consapevole, destinata ad un'inarrestabile evoluzione.

¹⁸ ESPÍN TEMPLADO, *El sainete del último tercio del siglo XIX*, cit., p. 102.

¹⁹ Cfr. ESPÍN TEMPLADO María P., *Teatro por horas en Madrid: (1870-1910)*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid 1995.

²⁰ Rispetto ai limiti di una possibile definizione di teatro breve, l'autore afferma: «[...] habría que hablar de teatro breve largo y teatro breve corto. Pertencerían a él las obras que, en cuanto a extensión, son fronterizas con el teatro que consideramos de duración normal. [...] En cuanto al teatro breve corto puede serlo tanto como un autor quiera. Unas pocas palabras bastarían. Incluso una acotación sin más, a condición, claro está, de que contenga el mensaje que el autor pretende transmitir». LÓPEZ MOZO Jerónimo, *El teatro breve, si bueno... (perspectivas: entre la obra de arte y el gag)* in ROMERA CASTILLO José (a cura di), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Visor Libros, Madrid 2011, pp. 128-129.

Il XX secolo accoglie il potenziale del breve e lo riscopre attraverso la scrittura, arricchendolo da punto di vista tematico e stilistico. Nel fervido panorama delle avanguardie storiche, il modernismo teatrale spagnolo individua nella rappresentazione dell'atto unico, la dimensione più idonea per realizzare il processo di *poetizzazione* dell'evento teatrale. La sostituzione della categoria d'azione con la situazione drammatica, la relazione interconnessa tra poesia e teatro, lo slancio verso un'estetica simbolista, diventano condizioni interessanti in cui sperimentare la drammaturgia breve e dotarla di nuovi significati. Numerosi autori del teatro *mayor*,²¹ si confrontano sempre più frequentemente con l'esercizio della brevità, consolidando una prassi che sarà poi ereditata dai drammaturghi del XXI secolo per cui il «teatro breve no es un género menor, ni el pariente pobre de la escritura dramática, sino un fin en sí mismo o que satisface su vocación experimental».²²

Uno degli aspetti più originali della drammaturgia breve contemporanea è di certo la questione terminologica. La «volontarietà del breve»²³ necessita riformulazioni linguistiche che possano soddisfare le esigenze dei nuovi autori: *minipiezas*, *pulgas dramáticas*, *teatro mínimo*, *nanoteatro*, *bonsáis teatrales*, *teatro del suspiro* o *teatro para la gente con prisas*, *microteatro*, sono alcuni tentativi di definizione di una scrittura teatrale breve che pur contenendo i segni della tradizione, diventa indiscutibile espressione della cultura post-moderna. Il fatto che la brevità sia la forma più rappresentativa della dimensione frammentaria, minimalista, condensata e rapida in cui si innescano le dinamiche comunicative dell'attualità è un dato già acquisito, ma il costante processo di manipolazione che lo specifico teatrale spagnolo ha compiuto nei confronti del genere breve, adattandolo a ciascuna fase storica in cui si è sviluppato, è un aspetto che merita un'attenzione distinta. Risulta quindi riduttivo supporre che il formato breve contemporaneo sia solo una

²¹ Riguardo alla dicomía *mayor* e *menor*, La Lobato sottolinea che le opere considerate *mayores* per la propria estensione spazio-temporale lo sono in realtà, «también porque fueron los que más dinero aportaron a sus creadores, a sus representantes y a los impresores que los transmitieron; 'mayores', desde luego, por la profundidad de sus textos y el calado de sus personajes, y, especialmente, por la atención casi única que la crítica les prestó hasta hace treinta años». LOBATO, *Historiografía*, cit., p.156.

²² LÓPEZ MOZO, *El teatro breve, si bueno...*, cit., p. 142.

²³ Cfr. SCOTTO Fabio, *Poetica delle forme brevi nella modernità francese*, in AA.VV., *Forma breve*, Accademia University Press, Torino 2016.

mera soluzione alla crisi del settore teatrale o un esercizio drammaturgico sperimentale, in quanto dal barocco ad oggi, ha dimostrato di essere un versatile strumento per leggere ed interpretare il *proprio* presente.

Ciò che avviene nel 2009, data che in seguito alla registrazione del marchio *Microteatro por Dinero*, fissa un ulteriore modo di fare e produrre teatro breve in Spagna, consente di riflettere sull'ultima o più recente sperimentazione della brevità che pur rappresentando un fenomeno circoscritto con precise regole ed inevitabili emulazioni, diventa strumento di analisi di una tendenza che con infinite varianti dal *Siglo de Oro* ad oggi, segna l'evoluzione di un codice *minore* ma significativo della tradizione spagnola.

Lo scarto tra un formato che privilegia la condensazione, l'intertestualità e la frammentazione proprie del linguaggio performativo e la tendenza di una certa pratica della brevità contemporanea che, rifacendosi alla tradizione dell'*entremés*, opta per contenuti più esplicitamente convenzionali, sembra definire un fenomeno che intende riproporre in chiave postmoderna un paradigma storicamente sperimentato.

Benché l'insistenza sulla novità del formato sia la caratteristica principale con cui si autodefinisce il fenomeno del *microteatro* contemporaneo per cui emergono terminologie come *nuevo concepto de formato teatral*, *nuevo concepto de espacio escénico*, *nueva forma de contar historias y de aproximar al espectador*,²⁴ conviene ricordare che oltre alla tradizione del teatro breve aureo spagnolo, la storia del teatro *minore* in spazi non convenzionali affonda le sue radici in una tradizione ben più antica, basti pensare alle esperienze dell'Off-Broadway newyorkese²⁵ degli anni cinquanta dedicate a rappresen-

²⁴ C. OÑORO, *Teatralidad y nuevos formatos: Días como estos (2012-2013), una obra de teatro por capítulos*, p. 7, articolo consultabile in formato digitale alla pagina web <https://www.academia.edu/5326185/Teatralidad> [ultimo accesso: 16/06/2018].

²⁵ Off-Broadway è il termine usato per indicare un fenomeno del teatro statunitense che, tra la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50, si impone come alternativa, finanziaria e culturale, rispetto alle produzioni dei grandi teatri di Broadway. Puntando sui Little Theaters, Off-Broadway promuove giovani scrittori ancora sconosciuti e vecchi autori considerati ancora poco popolari attraverso produzioni teatrali alternative, più modeste, in teatri più piccoli e con costi di produzione e di messa in scena più contenuti. Nel 1958 vengono istituiti i teatri Off-Off-Broadway che per definizione, si riferiscono a quei locali con meno di 100 posti, tra cui si distinguono alcuni caffè siti al Greenwich Village, particolarmente il Caffè Cino al 31, Cornelia Street e Caffè La MaMa. Cfr. A. POLAND, B. MAILMAN, *The off, off Broadway book: the plays, people, theatre*, Bobbs-Merrill, University of Michigan, 1972.

tazioni *minori* rispetto al circuito ufficiale dei grandi teatri; o certe esperienze del teatro contemporaneo che prevedono la rottura della distanza tra attori e spettatori. Di qui, potrebbe sembrare che la definizione *nuovo formato* sia più che altro una *falsa sperimentazione*, ovvero una pratica che, simulando una possibile innovazione di superficie, rivela invece la permanenza di certe forme già acquisite.

Su tale aspetto la Oñoro precisa:

[...] quizás los nuevos formatos no sean nuevos, pero es muy revelador que necesiten presentarse así y sean aceptados por el público como tales. Quizás, lo que *sí* es nuevo es la necesidad imperante de la sociedad española de hoy de encontrar espacios alternativos en los que otra manera de estar juntos y crear comunidad adquiera significado [...].²⁶

La provocazione che sottende la presunta infondatezza del carattere innovativo del formato breve contemporaneo non intende sminuire il potenziale del fenomeno *microteatro* a cui bisogna riconoscere un atteggiamento di resistenza creativa in un contesto politico e culturale claudicante; né tantomeno pretende forzare connessioni con le pratiche del passato, risultati di esigenze estetiche altre. Ciò che invece risulta interessante è tracciare una linea di continuità tra le forme brevi di ieri e quelle attuali, anche lì dove non c'è una derivazione diretta, allo scopo di esplorare un fenomeno in grado di trasformare e di conseguenza normalizzare una particolare politica di produzione e fruizione dello spettacolo, che oggi più che mai, riscatta la brevità come cifra e segno.

In definitiva si è tentato di individuare nella storia del teatro spagnolo fenomeni che, avendo caratteristiche analoghe riguardo all'utilizzo della brevità, pur con motivazioni sia formali che sociologiche diverse, consentono di analizzare l'evoluzione del formato teatrale breve in Spagna che ha probabilmente avuto il merito, tra gli altri, di contestare la convenzione delle grandi forme e di definirne un'altra, quella delle minori.

²⁶ C. OÑORO, *Teatralidad y nuevos formatos*, cit., p. 7.

Bibliografía

Testi

- AA VV., *Forma breve*, Accademia University Press, 2016.
- ÁLVAREZ QUINTERO Serafín y Joaquín, *Obras completas*, 7 vols, Espasa-Calpe, Madrid 1947-1949.
- ARELLANO Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid 1995.
- ASENSIO Eusebio, *Itinerario del entremés*, 2ª ed. aggiornata, Gredos, Madrid 1971.
- BARRAGÁN Francisco, *No lo llames performance*, MNCARS, Madrid 2003.
- BOURRIAUD Nicolas, *Estetica relazionale*, Postmediabooks, Milano 2010.
- BUEZO CANALEJO Catalina, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, Kassel, Reichenberger 1993.
- CALVINO Italo, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 1988.
- CARADEC François, A. WEILL Alain, *Le café-concert*, Atelier Hachette/Massin, Paris 1980.
- CENTENO Enrique, *La escena española actual*, SGAE, Madrid 1996.
- COTARELO Y MORI Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Bailly-Bailliére, Madrid 1911.
- CRUCIANI Fabrizio, *Lo spazio del teatro*, Editori Laterza, Roma \etc.!, 1995.
- DE CERVANTES SAAVEDRA Miguel, *Obra completa: Ocho comedias y ocho entremeses ; El trato de Argel ; La numancia ; Viaje del Parnaso ; Poesías sueltas*, Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Centro Estudios Cervantinos, Madrid 1993.
- DE MARINIS Marco, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013.
- DE ROJAS VILLANDRANO Agustín, *El viaje entretenido*, Emprenta [sic] Real, Madrid 1603.
- DEBORD Guy, *La società dello spettacolo*, trad.it di P. Salvadori, Baldini e Castoldi, Milano 2008.
- DÍEZ MÉNGUEZ Isabel Cristina, *Bibliografía del teatro breve español en los inicios del siglo XXI*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2012.
- ESPÍN TEMPLADO María Pilar, *Teatro por horas en Madrid: (1870-1910)*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid 1995.
- FISCHER LICHT Erika, *Estetica del performativo*, Carocci, Roma 2011.
- FLECNIAKOSKA Jean L., *La loa*, Sociedad General Española de Librería, Madrid 1975.

- FLOECK Wilfried, DE TORO Alfonso (a cura di), *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*, Edition Reichenberger, Frankfurt 1995.
- GOFFMAN Erving, *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1961.
- GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Total de greguerías*, Aguilar, Madrid 1955.
- HERRERAS Enrique, MOLERO Rosa (a cura di), *El teatro del siglo XXI_Visiones y Revisiones*, Asociación Cultural La Tarumba, Alzira 2008.
- HUERTA CALVO Javier (a cura di), *Historia del teatro breve en España, Iberoamericana / Vervuert*, Madrid / Frankfurt 2008.
- HUERTA CALVO Javier (a cura di.), *Historia del teatro español*, vol. I, Madrid, Gredos 2003.
- INFANTES DE MIGUEL Victor, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1997.
- JAMESON Fredric, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989.
- LEHMANN Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*. Translated and with an introduction by Karen Jürs-Munby, Routledge, London and New York 2006.
- LOBATO María Luisa, *La jácara en el Siglo de Oro. Literatura de los márgenes, Iberoamericana / Vervuert* («Escena clásica», 5), Madrid / Frankfurt 2014.
- MALAGUTI Alfonso, CALCAGNO Monica (a cura di), *La sperimentazione nei processi di produzione teatrale*, Franco Angeli Edizioni, Milano 2012.
- MANGO Lorenzo, *La scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003.
- MAYORGA Juan, *Teatro para minutos*, Ñaque Editora, Ciudad Real 2001.
- MEDINA VICARIO Miguel, *Veinticinco años de teatro español, 1973-2000*, Fundamentos 2003.
- MERINO QUIJANO Gaspar, *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, Ediciones de la Universidad Complutense, Madrid 1981.
- ROMERA CASTILLA José (a cura di), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Visor, Madrid 2011.
- ROMERA CASTILLA José et ali. (a cura di), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Editorial Verbum, Madrid 2016.
- RUIZ RAMÓN Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra Editorial, Madrid 1983.
- SÁNCHEZ José A., ABELLÁN Joan (a cura di), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, UCLM 2006.
- SANCHIS SINISTERRA José, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ñaque Editora, Ciudad Real 2002.

- SCHECHNER Richard, *La cavità teatrale*, De Donato, Bari ed. or. 1968.
- SERRANO Virtudes (a cura di), *Teatro breve entre dos siglos*, Cátedra, Madrid 2004.
- SZONDI Peter, *Teoría del dramma moderno*, Einaudi, Torino 2000.
- TOMACHEVSKI Boris, *Teoría de la Literatura*, Akal, Madrid 1982.
- TORRENTE BALLESTER Gonzalo, *Teatro español contemporáneo*, Guadarrama, Madrid 1957.
- TURNER Victor, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986.
- YXART José, *El arte escénico en España*, Alta Fulla, Barcelona 1987.

Saggi in riviste

- ARAGÓN Agustina, *El conocimiento del mundo encerrado en el teatro corto*, in «Art Teatral», XIV, 17 (2002), pp. 95-98.
- BÁEZ AYALA Susana, *El teatro breve e hipertextual en los albores del siglo XXI* in «Anagnórisis», 7 (2013), pp. 72-95.
- CUESTA GUADAÑO Javier, *Forms of Short Modernist-Symbolist Theatre in Spain*, in «Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies», vol.1, 2 (2015), pp. 27- 49.
- ESPÍN TEMPLADO María P., *El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español*, in «EPOS», vol. III, UNED, Madrid, 1987, pp.97-122.
- FLOECK Wilfried, *El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad*, in «Iberoamericana», 14 (2004), p.47-67.
- LOBATO María Luisa, *Historiografía de los géneros teatrales áureos: hacia la concepción de la fiesta teatral en su conjunto*, in «Studia Aurea», 6 (2012), pp. 153-173.
- MATA-INDURÁIN Carlos, *Panorama del teatro breve español del Siglo de Oro*, in «Mapocho. Revista de Humanidades», Santiago de Chile, Biblioteca Nacional de Chile, 59 (2006), pp. 143-163.
- MEI Silvia, *Per una scena "minore". Le radici contemporanee del teatro breve (2000-2014)*, in «Culture Teatrali», 24 (2015), pp. 145-159.
- MUÑOZ Juan, *Las salas alternativas, ¿Realmente alternativas?* in «RILCE», vol.18, 2 (2002), pp. 275-286.
- OLIVA César, *El teatro hoy* in «Anagnórisis», 4 (2011), pp. 1-15.
- OROZCO VERA María J., *El teatro breve español de las últimas décadas: tradición y vanguardia*, in «Cuadernos del Ateneo», 21 (2006), pp. 29-34.
- PASQUALICCHIO Nicola, *Introduction*, in «Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies», vol.1, 2 (2015), pp. 3-25.

SALAÜN Serge, *El género ínfimo: Mini-culture et culture de masses*, in «Bulletin Hispanique», Tomo 91, 1 (1989).

VIEITES Manuel, *El microteatro como síntoma* in «ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España», 146 (2013), p.5.

Materiali in altre pubblicazioni periodiche o in rete

ARMADA Alfonso, *Microteatro por Dinero, y el verdadero mercado de la carne*, in «ABC», 30 maggio 2012. <http://www.abc.es/blogs/libros/microteatro-por-dinero-o-el-mercado-de-la-carne/> [cons. il 22-10-2017].

MOLINA Javier, *Milagro teatral en pequeño formato*, in «El País», 07/05/2013, http://elpais.com/elpais/2013/05/03/eps/1367597433_981805.html, [cons. il 19/09/2016].

ORDÓÑEZ Marcos, *Microteatro por Dinero: un invento estupendo*, in «El País», 7 maggio 2011. http://elpais.com/diario/2011/05/07/babelia/1304727195_850215.html [cons. il 21/10/2017].

TREMLET Giles, *Spain's microtheatres provide lifeline for actors as public subsidies dry up* in «The Guardian», 28/02/2013, <https://www.theguardian.com/world/2013/feb/28/spain-austerity-arts-funding-microtheatres> [cons. il 23/07/2017].

IRENE POLIMANTE

**The Mrs. Gets Her Ass Kicked (aka Heaven):
quando la performance poetry denuncia un'altra realtà**

Abstract

The paper briefly introduces one of the most famous performances of the African American artist Tracie Morris, namely: *The Mrs. Gets Her Ass Kicked (aka Heaven)*, 2008. This sound poem samples the well-known song *Cheek to Cheek* (1935) by Irving Berlin. Morris employs the lyrics and the narrative structure of the song as a starting point of a more complex work that takes place during the performance, when the poet-performer creates a counter narrative of the notorious song through the use of her body and her voice. The new story develops on three levels: language, sound, and emotional appeal. The ability of the poet is to weave together all these three dimensions in order to give life to a brand-new message that overlaps and clashes with the original meaning of the song. At the beginning of the performance, this contrast between the message of the song and the one that is expressed by the poem confuses the audience which sees a huge difference between what is told and what is perceived. Later on, as the initial tension has been released, the audience is able to shelve (even if only temporarily) preconceptions and social bias in favor of a genuine responsiveness to the artist's poetic work. This mental and emotional predisposition and sensitivity of the audience is the key for the success of a performance that turn a song (symbol of the happy married love) into the most disturbing expression of domestic violence.

Il *paper* intende brevemente presentare una delle più famose *performances* dell'artista afro-americana Tracie Morris: *The Mrs. Gets Her Ass Kicked (aka Heaven)*, 2008. Il testo, scarno e incisivo, si costruisce a partire dalle note della celebre canzone *Cheek To Cheek* (1935), che offre le parole e la struttura narrativa di partenza. Su questo nucleo iniziale, l'artista newyorchese comincia a costruire una vera e propria contro-narrazione che si sviluppa su tre livelli: linguistico-narrativo, sonoro-vocale, immaginifico-sensoriale. Morris riesce a sovrapporre questi tre piani in modo da creare una contrapposizione tra la narrazione proposta dal testo e quella creata dalla voce e dal corpo della donna durante l'esibizione. Il contrasto tra le due strutture di significato inizialmente genera nel pubblico uno shock, un senso di disorientamento: il messaggio veicolato dalle parole, caricate dall'aspettativa legata al ricordo della canzone, non corrisponde a ciò che viene visto, ascoltato, percepito. Lo spettatore, quindi, è chiamato ad abbandonare i suoi pregiudizi per essere in grado di cogliere e comprendere il focus della performance. L'artista utilizza una canzone simbolo dell'amore coniugale felice ed appagato per svelare l'altra faccia della "favola rosa": la violenza domestica.

Introduzione

A partire dalla seconda metà del XX secolo la poesia statunitense ha conosciuto un lungo ed intenso periodo di profondi cambiamenti che hanno investito in particolar modo le relazioni tra genere poetico e pubblico, trasformando radicalmente il modo di pensare e creare poesia, poiché allora questo genere sembrava oramai destinato all'oblio insieme alla cultura che l'aveva prodotto.¹

In realtà, come presto ebbero modo di appurare studiosi e letterati, la poesia, la più alta ed erudita forma dell'espressione letteraria (somers-willett, *The Cultural Politics* cit., p. 1), era tutt'altro che morta: si era semplicemente trasformata in quello che Paul Hoover, nell'introduzione al *Postmodern American Poetry* (1984), descrive come «un approccio sperimentale alla composizione e una visione del mondo che prende le distanze dalla cultura dominante e dalla sua espressione narcisistica, sentimentale e autoreferenziale nella scrittura» (Antonelli, Mariani, *Il Novecento USA* cit., p. 344). Ciò che erroneamente poeti, intellettuali e critici letterari si erano affrettati a giudicare come la fine del genere poetico, era, in realtà, solo la fine di un modo di concepire e fare poesia, che aveva allontanato da sé l'interesse di gran parte del pubblico, generando, di conseguenza, un progressivo scollamento tra l'ideale poetico perseguito dal mondo accademico e quelle forme poetiche di fatto godute dalla gente comune al di fuori degli ambienti universitari (Somers-Willett, *The Cultural Politics* cit., p. 1). Tale divario tra poesia *colta* e poesia *popolare* raggiunse il suo apice a cavallo tra gli anni Settanta ed Ottanta del Novecento, in concomitanza con la nascita di un nuovo movimento poetico: la *spoken word poetry*.

Con il termine *spoken word poetry* si descrivono tutti quei componimenti poetici nati per essere letti e/o interpretati davanti ad un pubblico. Nasce negli Stati Uniti durante gli anni Settanta come movimento letterario giovanile di contro-cultura, che velocemente si diffonde nei ghetti e nelle periferie dei principali centri urbani statunitensi, permettendo a tutti quei soggetti estranei alla cultura dominante di far sentire la propria voce su temi di politica, genere, disagio sociale e discriminazione.² Sebbene le sue origini siano ancora argomento di dibattito, poiché raccoglie l'eredità di diversi movimenti arti-

¹ Cfr. SOMERS-WILLETT Susan, *The Cultural Politics of Slam Poetry: Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*, The University of Michigan Press/Ann Arbor 2009.

² Cfr. APTOWICZ C. O'Keefe, *Words in your face: A guided tour through twenty years of New York City poetry slam*, Soft Skull, New York 2007.

stico-letterari, quali la tradizione orale Africana, l'*Harlem Renaissance* e la Beat Generation (solo per citare i più importanti), il debito più grande lo deve all'Hip-Hop, al Rap, e a tutta quella cultura di strada che gravita intorno a queste due realtà musicali: *break-dance*, graffiti, il *Dj-in*, il *beatboxing*, il *MC-ing*.³ In parte perché la cultura afro-americana ha da sempre esercitato sui teenager un grande fascino. L'Hip hop, per esempio, nel 1984 nacque come espressione della rabbia e del disagio sociale di una cultura urbana marginalizzata, ovvero la cultura del ghetto: «[Hip Hop] is an Afro-diasporic cultural form which attempts to negotiate the experiences of marginalization, brutally truncated opportunity and oppression within the cultural imperatives of African-American and Caribbean history, identity and community».⁴ E in parte perché i poeti *spoken word* mutuano alcune soluzioni tecniche e stilistiche dai rappers, nello specifico: l'impiego di una narrativa costruita sull'interpolazione di musica e racconto, e l'adozione di quella ritmicità dialogica tipica delle sfide rap, che si realizza in un incalzante e frenetico succedersi di *botta e risposta* in rima.⁵ Le poesie *spoken word*, quindi, sono testi scritti che, attraverso la lingua della quotidianità, vengono interpretati o semplicemente letti di fronte ad un pubblico.⁶ Grazie ad una combinazione di racconto, poesia e musica, i poeti riescono a creare molteplici strutture narrative, con cui esprimere il proprio punto di vista su questioni contingenti di politica e di cronaca, esperienze di vita, problematiche sociali, con il preciso intento di provocare, scuotere e persino di scioccare gli spettatori (Jenkins, *A Case Study* cit., p.10). A questo si aggiunge un ampio uso del corpo e della voce che, non solo consentono ai poeti di impersonare, di rappresentare

³ Cfr. SOMERS-WILLET Susan, *The Cultural Politics of Slam Poetry: Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*, The University of Michigan Press/Ann Arbor 2009.

⁴ SPARKS Barbara, GROCHOWSKI Chad, *Narratives of youth: Cultural critique through spoken word*. Paper presented at the *Seminario Científico sobre la Calidad de la Educacion*, (Matanzas, Cuba, February 2002), p. 6.

⁵ Cfr. JENKINS Tammie, *A Case Study of Tracie Morris's Project Princess*, Louisiana State University 2013; SPARKS Barbara, GROCHOWSKI Chad, *Narratives of youth: Cultural critique through spoken word*. Paper presented at the *Seminario Científico sobre la Calidad de la Educacion*, (Matanzas, Cuba, February 2002).

⁶ Cfr. SPARKS Barbara, GROCHOWSKI Chad, *Narratives of youth: Cultural critique through spoken word*. Paper presented at the *Seminario Científico sobre la Calidad de la Educacion*, (Matanzas, Cuba, February 2002).

The Mrs. Gets Her Ass Kicked (aka Heaven):
quando la performance poetry denuncia un'altra realtà

la poesia, ma permettono la trasformazione del testo stesso in un luogo di resistenza e di scambio culturale, dove il pubblico è chiamato a partecipare, ad interagire (2010, p.10).

Tracie Morris

Poetessa, critico, bandleader, performer, e docente universitaria, Tracie Morris è un'artista poliedrica⁷ che ha costruito la propria carriera unendo la passione per la musica con quella per la poesia, venendo spesso definita per questo *a musical poet*, in quanto Morris «uniquely works a tune to hip-hop rhythms in a bluesy way».⁸

Originaria di Brooklyn, cominciò a occuparsi di poesia in modo professionale agli inizi degli anni Novanta, distinguendosi subito nel mondo della *slam poetry* per la sua innata capacità di coniugare i ritmi, le pause ed i tempi musicali con le modulazioni della voce, gli accenti e la melodia del testo poetico.⁹ Fortemente influenzata dalle ritmiche e dalle sonorità del jazz, blues, rock 'n' roll e hip-hop (Anglesey, *Listen up!* cit., p. 77), Morris è attualmente una delle più celebri performer africane americane di *sound poetry*.

La *sound poetry*, genere poetico riconducibile a quella galassia eterogenea e multiforme della *spoken word poetry*, ha conosciuto un particolare successo negli Stati Uniti soprattutto a partire dagli anni Cinquanta, poiché permetteva ai poeti di colmare quel divario che si era venuto a creare tra tradizione orale e folklore.¹⁰ Ricostruendo la storia di questo genere poeti-

⁷ MORRIS Tracie, *Tracie Morris*, official website (2011), web 15 February 2018. <http://traciemorris.com>.

⁸ ANGLESEY Zöe, *Listen up! Voices from the Nuyorican café*, One World/Ballantine, New York 1999, p. 77.

⁹ Per un approfondimento sulla poetica di Tracie Morris si segnalano i seguenti studi: CROWN Kathleen, "Choice voice noise": Soundings in innovative African-American poetry, in R. Huk (a cura di), *Assembling alternatives: Reading postmodern poetics transnationally*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 2003, pp. 219-245; HUME Christine, *Improvisational insurrection: The sound poetry of Tracie Morris*, «Contemporary Literature», 2006, 47, 3, (2006), pp. 415-439; e JONES Meta DuEwa, *The muse of is music: Jazz poetry from the Harlem Renaissance to spoken word*, University of Illinois Press, Chicago 2011.

¹⁰ Sul tema hanno scritto: BERNSTEIN Charles, *Close listening: Poetry and the performed word*, Oxford Press, New York 1998; MCCAFFERY Steve, *From phonic to sonic: The emer-*

co, in *A Case Study of Tracie Morris's Project Princess*, Jenkins sottolinea quanto «the use of sound in poetry became part of the poet's language game in which sounding letters and words contributed to the quality of the poem, by enabling new meanings of words to surface» (Jenkins, *A Case Study* cit., p. 113). Alquanto incentrato sulla sperimentazione fonetica, la *sound poetry* si è evoluta in una sorta di genere ibrido, che si colloca a metà strada tra musica e poesia, diventando «an extension of the oral tradition as a form of storytelling and entertainment among marginalized groups» (2010, p. 113). Le poesie sonore, quindi, possono essere definite quali testi caratterizzati da una forte sperimentazione linguistica e fonetica, che modifica il normale flusso fonatorio, alterando il ritmo naturale del discorso.¹¹ In questo modo i poeti riescono ad usare la loro voce come uno strumento per scomporre, sezionare e frammentare le parole in sillabe, lettere e suoni spesso disarticolati e quasi incomprensibili. Il continuo rincorrersi di rumori, silenzi, vocalizzi, strozzature della voce, colpi di glottide ed acuti è volto a creare una contrapposizione tra ciò che linguisticamente è inteso a produrre senso, in contrapposizione a quanto comunemente considerato come *non-senso*, al fine di creare una rottura all'interno del canonico e rassicurante binomio significato-significante. Tale rottura, però, è generatrice di una nuova e più mobile relazione tra voce e senso, in cui «the voice is the instrument, the vehicle, the medium, and the meaning is the goal».¹² Lo scopo primario è scioccare lo spettatore che non può più fare affidamento sulle consuetudini della lingua. Perso all'interno di una valanga di suoni più o meno intelligibili, il pubblico è invitato, quasi costretto, ad aprirsi ad un nuovo modo di usare il linguaggio, a differenti forme espressive, ad insolite relazioni di senso, che danno origine a diverse (a volte anche contrastanti) soluzioni narrative.

gence of the audio-poem, in A. Morris (a cura di), *Sound states: Innovative poetics and acoustical technologies*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1997, pp. 149-168; ed infine, WHEELER Lesley, *Voicing American poetry: Sound and performance from the 1920s to the present*, Cornell University Press, Ithaca, New York 2008.

¹¹ Cfr. CROWN Kathleen, «Sonic revolutionaries»: *Voice and experiment in the spoken word poetry of Tracie Morris*, in L. Hinton & C. Hogue (a cura di), *We who love to be astonished: Experimental woman's writing and performance poetics*, The University of Alabama, Tuscaloosa 2002, pp. 213-226.

¹² DOLAR Mladen, *Voice and nothing more*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2006, p. 15.

Le poesie sonore di Morris sono testi che comprendono una realtà scritta, quindi statica, e al contempo una continua rielaborazione, riscrittura del testo ottenuta tramite l'esibizione dell'artista. Partendo da questo presupposto diventa palese la difficoltà di individuare il *luogo* della genesi del testo poetico, ovvero: la carta, il palcoscenico o *somewhere in between* (jenkins, *A Case Study* cit., p. 233). Non prendendo minimamente in considerazione il mezzo necessario per la propria creazione artistica, secondo Morris, «a poem exists beyond the media in which it's presented» (2010, p. 233). La scelta di imprimerlo su carta o di inciderlo su un CD o di situarlo in entrambe le forme dipende esclusivamente dall'intento del poeta, da cosa vuole comunicare in quel momento, da quale aspetto del componimento vuole far emergere (2010, p. 233). Come la stessa autrice afferma in un'intervista¹³ rilasciata all'amico e collega Charles Bernstein:

I think you know it's weird. It's like, poems they exist and then it's a matter of manifesting them in different media that will present them in a way that [...] presents them with as much integrity to them as possible. So, sometimes that is strictly on the page. [...] Then other times it needs to be in the atmosphere it needs to be primarily through or exclusively through sound waves, invisible sound waves impacting the body. And then a lot of the poems are in between, they have different kinds of lives depending on the medium in which they are set. So, I feel like the poem itself, is of itself and then when it is in a different medium it presents a particular side. [...] And of course, there are poems that are between those two that are recorded, that are in between all of those things. It's just what I feel is more effective in getting that out.¹⁴

Rompendo, così, il *veicolo-vincolo* con cui si presenta un componimento poetico, Morris si dedica a sperimentare «poems that are only or primarily meant to be heard» (Jenkins, *A Case Study* cit., p. 234). Tutto si gioca sul momento della performance, che non è solo la rappresentazione di una poesia ma la vera e propria messa in scena del processo di creazione del testo poetico. Il

¹³ L'intervista completa è stata rilasciata il 22 maggio 2005 a New York, durante il programma radiofonico *Close Listening*. La registrazione dell'audio è inserita all'interno del *PennSound Archive*. Cfr. PENN SOUND, *Tracie Morris: Close listening: Readings and conversations at WPS1.org: Clocktower Studio*, podcast (May 2005), web 15 February 2018. <http://www.writing.upenn.edu/pennsounds/s/Morris.php>. 2005, May 22.

¹⁴ JENKINS Tammie, *A Case Study of Tracie Morris's Project Princess*. Louisiana State University, Louisiana 2010, p. 233.

momento dell'esibizione, inoltre, permette all'artista di svolgere al contempo due diversi tipi di ricerca. Da una parte vi è l'analisi del rapporto suono-lingua e suono-segno. Morris, attribuendo al primo termine delle due relazioni il valore primario, mette sempre più in disparte la lingua o i segni a cui lo stesso suono può essere legato «trying to tease it away from literal meaning»,¹⁵ mentre, dall'altra parte, la poetessa-performer tenta di comprendere il legame tra suono e corpo, iniziando «to feel it in the body and adjust it within the body. This led me to make physical not just conceptual segues, uttered and non-uttered choices» (Rankine, Sewell, *American Poets* cit., p. 210).

Sembra qui necessario porre ulteriore attenzione alla relazione che intercorre tra *sound* e *sense*, poiché tutto il lavoro poetico di Morris si fonda su questa unità poetica minima. L'artista sostiene che «in terms of sound and semantics is all abstraction» (Jenkins, *A Case Study* cit., p. 232); ma scindere il suono dalla sua rappresentazione segnica ha un preciso obiettivo narrativo, che porta l'autrice a creare una poesia sonora non aperta a qualsiasi tipo di interpretazione, proprio in virtù di un preciso discorso narrativo e di una continua ricerca di senso, che sottendono alla creazione poetica. Come Morris stessa esplicita (facendo un chiaro riferimento all'opera che stiamo per analizzare): «It's open to improvisation but it's not that open to interpretation. When I do *The Mrs Gets Her Ass Kicked* is about a woman gettin' her ass kicked» (2007, p. 210).

*The Mrs. Gets Her Ass Kicked (aka Heaven)*¹⁶

The Mrs. Gets Her Ass Kicked (aka Heaven) è costruita sulla duplice ripetizione delle prime quattro battute presenti nella strofa di apertura della canzone *Cheek To Cheek*, cantata da Fred Astaire, mentre balla con la sua celebre partner, Ginger Rogers, nel film *Top Hat* ('Cappello a cilindro,' nella versione italiana) del 1935.

¹⁵ RANKINE Claudia, SEWELL Lisa (a cura di), *American poets in the twenty-first century: The new poetics*, Wesleyan University Press, Middleton, Connecticut 2007, p. 210.

¹⁶ «Sampling Irvin Berlin's (1935) song *Cheek to Cheek* featured in the film *Top Hat* (1935) starring Fred Astaire and Ginger Rodgers as sung by Doris Day on her album *Hooray for Hollywood* (1958)». JENKINS Tammie, *A Case Study of Tracie Morris's Project Princess*. Louisiana State University, Louisiana 2013, p. 123.

The Mrs. Gets Her Ass Kicked (aka Heaven):
quando la performance poetry denuncia un'altra realtà

Questa poesia del 2008 può essere ricondotta ad una particolare tipologia poetica della produzione di Morris, quella delle forme *derivate*. Per derivate s'intendono tutte quelle composizioni che derivano, per l'appunto, direttamente da testi già esistenti, per di più da canzoni di fama popolare che Morris ripropone in chiave poetica.¹⁷ Il testo, quindi, rimane invariato, mentre gli viene costruito tutto intorno un nuovo modello narrativo. Questo innesto di nuove manipolazioni sonore su strutture musicali preesistenti svolge una duplice funzione. Da una parte, le permette di collegarsi ad una più ampia tradizione musicale, quale il blues, il jazz, il gospel e il *ring shouts*, «which all convey more than one meaning at the time» (Rankine, Sewell, *American Poets* cit., p. 212), motivandola ad interpretare quei suoni «out there» come «a natural progression from concepts that have always been a part of African/American and American aesthetics» (2007, p. 212), ed inserendosi, così, all'interno di una più vasta tradizione. Dall'altra parte, l'uso di termini familiari, continuamente decostruiti e frammentati nella loro espressione fonica, «enable her listeners or audiences to derive new understandings of language and accepted meanings situated in her present-day context» (Jenkins, *A Case Study* cit., p. 117). La manipolazione di singole lettere, parole o di intere stringhe fonico-sintattiche, che avviene in estemporanea durante l'esibizione, svela nel suo operato l'eredità accolta dal «Black Arts Movement's idea of a here-and-now-consciousness» (2010, p. 117), così come il vasto impiego dell'improvvisazione, del gioco di parole e della continua ripetizione di determinate onomatopее o di alcuni *brandelli* di suono, derivano dalle tradizioni jazz e blues (Anglesey, *Listen UP!* cit., p. 77).

Il primo elemento a catturare l'attenzione dello spettatore è il cortocircuito che viene a crearsi tra il titolo del testo, il corpo testuale e l'esibizione, poiché fin dalle prime battute l'ascoltatore comprende che la storia narrata da Morris non ha niente a che vedere con l'atmosfera da sogno a cui allude il testo della canzone, in quanto la sensazione evocata nello spettatore è quella di un'insostenibile angoscia e della paura quasi soffocante provate da una donna vittima di violenza. Non conosciamo l'identità di questa donna, né la sua età o provenienza, perché tutto il componimento è incentrato esclusivamente sulle terribili sensazioni sperimentate dalla vittima e trasmesse al

¹⁷ Altro esempio è *Chain Gang*, ripresa dalla canzone di Sam Cooke *Chain Gang*. «ivi» p. 126.

pubblico dalla voce di Morris, quasi si ponesse in una veste di tramite, di intermediario, tra l'ascoltatore e questa indistinta ed indefinita Lei, che, per un processo di astrazione, si carica di una forte valenza simbolica, incarnando su di sé il dolore di tutte le donne vittime di violenze ed abusi.

Proponiamo qui la trascrizione delle prime due strofe della canzone:

Heaven, I'm in heaven
And my heart beats so that I can hardly speak
And I can't describe the happiness that I seek
When we're out/when we're out/when we're out/when we're out

Hea-ven, I-I-I'm in heaven/and my hard bea'/my heart/my-my-heart And I can't describe
the hap'/and I can't describe/the
And I can't describe/heaven/I-I-I'm in heaven
And my-my/my-eye-heaven/I-I-I'm in Hea-vin'/m-my-my/I-I-awe-awe/can't hardly
speak¹⁸

La contro-narrazione è scandita da continue variazioni di tempo e d'intonazione e la sua forza espressiva risiede nell'abilità di Morris di far vivere all'ascoltatore tutto il dramma emotivo e la sofferenza fisica della violenza senza però descriverla. Nessuna cronaca, nessuna descrizione dell'azione, ma solo l'elaborata costruzione di una tensione creata da:

- *I movimenti del corpo*. Morris rimane immobile di fronte alla telecamera per tutto il tempo dell'esibizione. Gli unici movimenti osservabili riguardano la zona del viso e del torace. L'artista si percuote ritmicamente il petto con la mano sinistra, mentre la destra le fa da eco, battendole sopra ad intervalli più lunghi, quasi a voler creare una base ritmica che funga da appoggio all'espressione vocale. Lo stesso rumore delle mani della poetessa che percuotono il petto sembra richiamare il rumore delle percosse subite dalla vittima di violenza. Anche le espressioni del viso, inizialmente serio e poi sempre più scuro e contrito, rivelano il dolore, la sofferenza e l'impotenza della vittima, mentre, allo stesso tempo, comunicano allo spettatore la contraddizione tra ciò che viene detto e ciò che viene esperito. Il contrasto viene così incarnato ed espresso dal corpo della poetessa, che è al contempo strumento espressivo, cassa di risonanza e icona della vittima.

¹⁸ JENKINS Tammie, *A Case Study of Tracie Morris's Project Princess*. Louisiana State University, Louisiana 2013, p. 123.

- *La frammentazione e distorsione del parlato.* Sin dalle prime battute Morris non recita né canta il testo della canzone in modo fluido e convenzionale, ma inizia immediatamente a giocare con i suoni della lingua e con la sua voce per creare due distinti piani sonoro-musicali. Da un lato, l'artista lavora sulla scomposizione della lingua, distorcendone le unità minime. Dall'altro lato, tanto il rumore dei sospiri, dell'ansimare, quanto le grida, gli acuti e le strozzature della voce diventano la *lingua* dell'abuso, le *parole* con cui emotivamente il pubblico *rivive* il racconto dell'abuso. Via via che ci si avvicina al culmine della violenza, le parole vengono scomposte, spezzate, quasi singhiozzate, come nel verso «and hard bea'» o anche «I-I-awe-awe/can't hardly speak». Avvengono anche trasformazioni a livello lessicale: *heartbeat* diventa *hard-bea'* e il pronome personale *I* (io) si muta in *awe* (stupore, sbalordimento). Come sostiene Christine Hume in *Improvisational Insurrection*, questo modificare le parole, cambiandole, rappresenta il tentativo di Tracie Morris «to use 'humor to show horror'» (2006, p. 417). Questa tecnica di impiegare lo *humor* per raccontare eventi terribili è una pratica che Morris deriva dalla tradizione blues (Jenkins, *A Case Study* cit., p. 124).

- *Il livello sonoro.* Per sottolineare la crescente tensione, i silenzi vengono rotti da suoni e acuti, spesso accompagnati da ripetuti colpi di glottide. Un sistema usato anche per permettere alla performer di riprodurre vocalmente la sincope e il contrattacco impiegati nella *Jazz Poetry* e nell'hip-hop (2010, p. 124). A ciò si aggiunge l'iper-ventilazione ed il continuo ansimare, seguiti da momenti di assenza di respiro, volti non a rappresentare una gioia immensa, come suggerirebbero sia la parola *happiness* sia l'espressione *and I can Hardly speak*, ma piuttosto per far rivivere all'ascoltatore la sensazione inquietante di soffocamento e paura. Con l'avanzare della performance peggiora anche la chiarezza del parlato dell'artista, tanto da rendere alquanto ardua la comprensione dell'ultima strofa, quasi totalmente inintelligibile. Il fiato diviene sempre più corto, mentre la voce, a tratti fioca, quasi fosse un susurro, sembra rimanerle in gola, dando così a chi ascolta la sensazione di qualcuno che viene strozzato mentre prova a parlare, mentre tenta di respirare.

Solo nove versi suddivisi in due strofe: questa è la lunghezza della poesia. Eppure, la sua performance dura la bellezza di sette minuti e tre secondi. La brevità del testo non corrisponde alla lunghezza della sua recitazione. La storia raccontata è diversa dalla storia scritta. È come se il testo fisico si fosse

scisso da quello sonoro: infatti, mentre il testo scritto parla del paradiso vissuto dalla persona innamorata, che non riesce neanche a parlare per la felicità provata, il testo che ascoltiamo racconta, invece, dell'inferno inenarrabile di chi vive nel terrore.

La scelta di Morris di usare la *sound poetry* come strumento per rappresentare l'esperienza traumatica, attraverso l'immediatezza della performance e la destrutturazione del linguaggio, è frutto di un tentativo da parte dell'artista di accedere e di recuperare un contatto, un legame sia personale che collettivo, con la tradizione diasporica africana (Crown, *Sonic revolutionaries* cit., p. 222). Morris si fa carico «to bear witness to inarticulate voices—whether enslaved African Americans or women trapped in abusive relationships» (2002, p. 222). L'artista riconosce alla poesia il compito, persino il dovere, di testimoniare tutto il portato di quelle voci che, altrimenti, «were not allowed to be heard» (2002, p. 222). Come ben spiega Kathleen Crown nel saggio “*Sonic revolutionaries*”: *Voice and experiment in the spoken word poetry of Tracie Morris*:

[...] much innovative African American poetry draws on the “African diaspora’s aesthetic and therapeutic use of disarticulation for the evocation of spiritual and emotional states of being.” Rather than degenerating into the uncommunicative babble or glossolalia of the alienated speaker, disarticulation in Morris’s work is an ethical poetic method capable of rearticulating lost connections and building a collective sensibility—especially given the performative/stage context in which the poem is heard or witnessed collectively.¹⁹

La forza espressiva ed emotiva della rappresentazione viene ulteriormente amplificata da un altro elemento: il colore scuro della pelle di Morris. La novità rivoluzionaria della sua scelta autoriale risiede proprio nell'usare il colore della sua pelle come colore *neutro*, in grado di rappresentare il colore della pelle di tutte le donne vittime di violenza. Se, infatti, lo stupro è una tematica ricorrente nella letteratura Africano Americana, è invece inaspettato il parallelismo tra l'esperienza subita dalla vittima nera con quella di una vittima bianca, special-

¹⁹ CROWN Kathleen, “*Sonic revolutionaries*”: *Voice and experiment in the spoken word poetry of Tracie Morris*, in L. Hinton & C. Hogue (a cura di), *We who love to be astonished: Experimental woman’s writing and performance poetics*, The University of Alabama, Tuscaloosa 2002, p. 222.

The Mrs. Gets Her Ass Kicked (aka Heaven):
quando la performance poetry denuncia un'altra realtà

mente in un contesto storico-sociale come quello evocato e dalla canzone e dal film: l'America segregazionista degli anni Trenta.²⁰ Morris utilizza il suo stesso corpo per operare un ribaltamento di paradigma: usare il discrimine del colore non per fini razziali ma, bensì, per sottolineare una vicinanza tra le donne vittime di violenza, indipendentemente dall'appartenenza etnica. Per la prima volta, il nero non viene contrapposto al bianco in termini di differenza e di discriminazione, ma si sostituisce a questo, acquisendo su di sé un valore di universalità.²¹

Bibliografia

- ANGLESEY Zöe, *Listen up! Voices from the Nuyorican café*, One World/Ballantine, New York 1999.
- ANTONELLI Sara, MARIANI Giorgio (a cura di), *Il Novecento USA. Narrazioni e culture letterarie del secolo americano*, Carocci, Roma 2009.
- APTOWICZ Christine O'Keefe, *Words in your face: A guided tour through twenty years of New York City poetry slam*, Soft Skull, New York 2007.
- BERNSTEIN Charles, *Close listening: Poetry and the performed word*, Oxford Press, New York 1998.
- CROWN Kathleen, "Sonic revolutionaries": *Voice and experiment in the spoken word poetry of Tracie Morris*, in L. Hinton & C. Hogue (a cura di), *We who love to be astonished: Experimental woman's writing and performance poetics*, The University of Alabama, Tuscaloosa 2002, pp.213-226.
- CROWN Kathleen, "Choice voice noise": *Soundings in innovative African-American poetry*, in R. Huk (a cura di), *Assembling alternatives: Reading postmodern poetics transnationally*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 2003, pp. 219-245.
- DOLAR Mladen, *Voice and nothing more*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2006.
- HUME Christine, *Improvisational insurrection: The sound poetry of Tracie Morris*, in «Contemporary Literature», 47, 3, (2006), p. 415-439.
- JENKINS Tammie, *A Case Study of Tracie Morris's Project Princess*, Louisiana State University, Louisiana 2010.

²⁰ Cfr. MORRIS Tracie, *Reading at Kelly Writers House*, University of Pennsylvania, November 18, 2013.

²¹ SOBRERO Alberto A., *L'italiano nelle regioni*, in M. Salvati, L. Sciolla (a cura di), *L'Italia e le sue regioni*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2015, p. 557.

- JONES Meta DuEwa, *The muse is music: Jazz poetry from the Harlem Renaissance to spoken word*, University of Illinois Press, Chicago 2011.
- MCCAFFERY Steve, *From phoenix to sonic: The emergence of the audio-poem*, in A. Morris (a cura di), *Sound states: Innovative poetics and acoustical technologies*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1997, pp. 149-168.
- MORRIS Tracie, *Tracie Morris*, official website, (2011), web 15 February 2018. <http://traciemorris.com>.
- PENN SOUND, *Tracie Morris: Close listening: Readings and conversations at WPSI.org: Clocktower Studio*, Podcast (May 2005), web 15 February 2018. <http://www.writing.upenn.edu/pennsounds/s/Morris.php>.
- PENN SOUND (producer), *The Mrs. gets her ass kicked (aka Heaven)*, Poetry reading *Caroline Rothstein Oral Poetry Program*, (2008), web 15 February, 2018. <http://www.writing.upenn.edu/pennsound/s/Morris.php>.
- RANKINE Claudia, SEWELL Lisa (a cura di), *American poets in the twenty-first century: The new poetics*, Wesleyan University Press, Middleton, Connecticut 2007.
- SOMERS-WILLETTS Susan B.A., *The Cultural Politics of Slam Poetry: Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*. The University of Michigan Press/Ann Arbor, Michigan 2009.
- SPARKS Barbara, GROCHOWSKI Chad, *Narratives of youth: Cultural critique through spoken word*. Paper presented at the *Seminario Científico sobre la Calidad de la Educación*, (February), Matanzas, Cuba 2002.
- WHEELER Lesley, *Voicing American poetry: Sound and performance from the 1920s to the present*, Cornell University Press, Ithaca, New York 2008.

GIUSEPPE PREVITALI

A Creative Treatment of Actuality.
Costruzione del reale e menzogna nel cinema documentario

Abstract

The relation between the filmic image and its referent is deeply problematic and has been largely debated within filmic theory. Nowadays, in a widely post-cinematographic media context, the issue still has a certain interest because it questions us, both as spectators and image makers. Documentary cinema, in this sense, has a crucial role, since it presents itself as a privileged place where the issue of realism can be discussed and elaborated. The aim of the paper is double: firstly, it will try to briefly discuss the theoretical foundations of the problem, stressing a passage from realism as an ontologic problem to realism as an expressive-stylistic issue. Secondly, and according particular attention to contemporary visual culture theory, it will try to verify how contemporary documentary dialectically produces its realism. To do so, two different and problematic movies will be considered: *87 ore* by Costanza Quatriglio and *Im Keller* by Ulrich Seidl.

Il nesso fra l'immagine cinematografica e il suo referente reale è altamente problematico ed è stato a lungo dibattuto in seno alla teoria del cinema. Oggigiorno, in un contesto mediale ampiamente post-cinematografico, la questione torna ad assumere una sua centralità e ci interroga in quanto spettatori e produttori di immagini. Il cinema documentario, in questo senso, riveste un'importanza cruciale perché si presenta come luogo di elaborazione dello statuto dell'immagine e delle modalità attraverso cui il suo realismo si costruisce. Lo scopo del contributo è duplice: in un primo momento ci si occuperà di ricostruire brevemente i termini del dibattito teorico, ricordando alcuni fra i maggiori contributi in questo senso ed evidenziando un passaggio dal realismo come questione ontologica al realismo come questione linguistico-stilistica. In un secondo tempo e con un'attenzione particolare alle problematiche visuali contemporanee si cercherà di verificare come il realismo documentario venga oggi dialetticamente costruito e quale potenziale abbia anche da un punto di vista analitico. Lo si dimostrerà prendendo quali possibili esempi di tendenze assai complesse due film problematici: *87 ore* di Costanza Quatriglio e *Im Keller* di Ulrich Seidl.

Quello fra l'immagine cinematografica e il suo referente reale è sempre stato un rapporto assai problematico, la cui discussione è stata per

lungo tempo e ancora rimane uno dei punti fondanti della teoria filmica.¹ La capacità del cinema di catturare meccanicamente il reale aveva convinto autori quali Marcel L'Herbrier,² Willam Morgan Hannon e Matthew Josephson³ che la settima arte si basasse *ontologicamente* su una riproduzione *immediata* del dato di realtà che veniva filmato dalla macchina da presa. Le posizioni di questi autori non sono in realtà esattamente congruenti e ognuno di loro mostra una propria specificità; ciò che conta notare in questa sede è, però, l'esistenza di uno sforzo teorico comune, coevo allo sviluppo del medium, che ne intercetta uno dei nodi problematici fondamentali.

Sarà tuttavia a partire dal secondo dopoguerra che la questione del rapporto fra immagine e realtà guadagnerà il centro della scena. La cosa non sorprende particolarmente, considerando che l'avventura cinematografica del neorealismo italiano ne aveva già fatto una questione centrale.⁴ Da un mondo in rovina e nel quale le macerie sono una presenza quanto mai ricorrente,⁵ autori come Zavattini⁶ e Aristarco⁷ hanno più volte insistito sulla necessità di tornare a interrogare la realtà e di ripensare il cinema in base ad un nuovo (e

¹ Una visione d'insieme su questo problema nel contesto della teoria del cinema delle origini e del periodo classico è offerta da BOSCHI Alberto, *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Carocci, Roma 1998.

² L'HERBIER Marcel, *Intelligence du cinématographe*, Editions d'Aujourd'hui, Parigi 1977.

³ DI CHIO Federico, *La teoria americana e lo specifico del cinema muto (prima parte)*, in «Lo Spettacolo», XLII, 4 (1992); DI CHIO F., *La teoria americana e lo specifico del cinema muto (seconda parte)*, in «Lo Spettacolo», XLIII, 2 (1992).

⁴ Su questo tema, almeno: BETTETINI Gianfranco, *Realtà, realismo, neorealismo, linguaggio e discorso: appunti per un approccio teorico*, in MICCICHÉ L. (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia 1999, pp. 109-40; RONDOLINO Gianni, *Cinema del dopoguerra: uno sguardo d'insieme*, in COSULICH C. (a cura di), *Storia del cinema italiano* vol. VII 1945/1948, Marsilio – Edizioni di Bianco & Nero, Venezia – Roma 2003, pp. 70-2; BRUNETTA Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano. Da Roma città aperta a i soliti ignoti*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 26-9.

⁵ Sull'estetica dei detriti: BELPOLITI Marco, *L'età dell'estremismo*, Guanda, Parma 2014, pp. 42-6. Fondamentale è anche SEBALD Winfried Georg, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2004.

⁶ ZAVATTINI Cesare, *Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano 1979.

⁷ ARISTARCO Guido, *Storia delle teorie del film*, Einaudi, Torino 1950.

più diretto) rapporto con essa. È però in particolare con gli sforzi critici e teorici di Bazin che il problema emerge in tutta la sua complessità.

Pur non riducendosi mai ad un realismo ingenuo, svincolato cioè dall'analisi delle modalità attraverso cui gli elementi linguistico-espressivi del cinema ne determinano l'estetica,⁸ Bazin apre la sua ormai classica raccolta di interventi con un saggio che insiste sulla capacità imbalsamante del film⁹ e sulle modalità attraverso cui la settima arte porta a maturazione un processo di presentificazione dell'assente comune a tutte le arti rappresentative.¹⁰ Non potendo in questa sede ricostruire nel dettaglio l'importanza dei contributi baziniani (parte dei quali sono dedicati non a caso al neorealismo¹¹), basterà forse che nei suoi scritti – come in quelli di altri autori che si sono dedicati al tema – si profila la consapevolezza che il realismo al cinema è una questione complessa, irriducibile a ragioni di ordine meramente ontologico.¹²

A partire da questa presa di posizione si susseguiranno tutta una serie di contributi teorici¹³ che metteranno l'accento in misura sempre maggiore sulla natura linguisticamente costruita del realismo al cinema e nel visivo: la

⁸ Lo sforzo di disancorare la teoresi di Bazin alla lettura che ne è stata a lungo proposta permette di apprezzarne non solo la coerenza ma, soprattutto, di evidenziarne incongruenze e paradossi. Su questo tema: BERTONCINI Marco, *Teorie del realismo in André Bazin*, LED, Milano 2009. Inoltre: GUERCINI Maurizio, *Immagine e realtà: un confronto fra André Bazin e Maurice Merleau-Ponty*, in «Dianoia», 11 (2006), pp. 273-304.

⁹ «All'origine della pittura e della scultura, troverebbe il complesso della mummia. La religione egizia diretta interamente contro la morte faceva dipendere la sopravvivenza dalla perennità materiale del corpo. Essa soddisfa con ciò un bisogno fondamentale della psicologia umana: la difesa contro il tempo». BAZIN André, *Che cosa è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Garzanti, Milano 1999, p. 3.

¹⁰ Su questo tema si veda anche la prospettiva offerta da DEBRAY Régis, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano, 1999.

¹¹ Ivi, pp. 275-333.

¹² Si tratta di un punto di vista che, come attestano le note seguenti, ha avuto grandissimo seguito soprattutto durante gli anni Sessanta e Settanta, quando la svolta semiotica ha investito anche la teoria dell'audiovisivo. Per una panoramica al riguardo si rimanda alla sintesi offerta da CASETTI Francesco, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993, pp. 143-70.

¹³ Si vedano almeno: METZ Christian, *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione nel cinema*, Garzanti, Milano 1972; ARNHEIM Rudolf, *On the Nature of Photography*, in «Critical Inquiry», I, 1 (1976), pp. 149-61; BARTHES Roland, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, 151-9; VERNANT Jean-Pierre, *Nascita di immagini e altri scritti su religione, storia, ragione*, Il Saggiatore, Milano 1982, 119-52.

promessa di un'aderenza perfetta al reale si trasforma progressivamente nella consapevolezza di un'artificialità connaturata, che porta sempre con sé il rischio (o comunque la possibilità) di mentire, dicendo il falso. Anticipatore almeno in parte di questa consapevolezza è stato John Grierson, secondo cui ciò che costituisce il cinema documentario è la sua capacità di (re-)interpretare il dato reale in maniera creativa.¹⁴ Non si tratta più, dunque, della capacità di un mezzo tecnico di catturare il reale, ma della messa a punto di uno (o più) linguaggi atti a fabbricare esteticamente una *impressione* di realtà.

Se questa consapevolezza già problematizza lo statuto dell'immagine nel cinema di fiction (i vari stili dell'espressione cinematografica potrebbero forse essere pensati come altrettante forme simboliche¹⁵), lo statuto del documentario¹⁶ ne risulta ulteriormente compromesso. Come è stato giustamente notato da diversi teorici e storici del documentario, esso basa gran parte della sua efficacia comunicativa sulla promessa di un dire vero,¹⁷ soprattutto quando – come spesso d'altronde avviene – esso si inserisce in dibattiti legati a questioni centrali nell'agenda politico-sociale.¹⁸ In questo senso, la consapevolezza della retoricità del realismo¹⁹ apre le porte alla

¹⁴ FORSYTHE Hardy (a cura di), *Grierson on Documentary*, Faber & Faber, London 1966, p. 147.

¹⁵ Il riferimento obbligato per questo tema è PANOFSKY Erwin, *La prospettiva come forma simbolica e altri saggi*, Feltrinelli, Milano 1961, pp. 37-77. Sulla necessità di individuare diverse forme simboliche, storicamente e culturalmente radicate: BELTING Hans, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2010. Per un'elaborazione teorica del concetto di stile cinematografico: BUCCHERI Vincenzo, *Lo stile cinematografico*, Carocci, Roma 2010.

¹⁶ Utilizziamo qui l'etichetta 'cinema documentario' in un senso ampio, consapevoli del vasto dibattito (qui non riassumibile) attualmente in corso attorno a questo concetto e a quello, necessariamente implicato, di cinema del reale. Al riguardo, almeno: DOTTORINI Daniele, *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum, Udine 2013.

¹⁷ Per una prospettiva critica su questo tema, si veda: BERTOZZI Marco, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 11-20.

¹⁸ NICHOLS Bill, *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2014, pp. 49-69.

¹⁹ Per un'applicazione di questo concetto al caso del neorealismo italiano: CASETTI Francesco, MALAVASI Luca, *La retorica del neorealismo*, in Cosulich C. (a cura di), *Storia del cinema italiano (1945-1948)*, Scuola Nazionale di Cinema – Marsilio, Roma – Venezia 2003, vol. IV, pp.176-90.

possibilità di una menzogna che mina alla base quella concessione di fiducia che l'autore è costretto a chiedere al proprio spettatore.²⁰

La questione si fa ulteriormente complessa nel momento in cui il documentario sceglie di affrontare temi-limite o autentici tabù visivi come la morte²¹ (d'altronde lo stesso Bazin la riteneva uno dei due grandi *in-filmabili* del cinema²²). Lo dimostra un film problematico come *Mondo cane n. 2* (Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi; Italia 1963), dove viene filmato il suicidio di un monaco buddhista, che si uccide dandosi fuoco. Il film appartiene ad un ricco ma criticamente sfortunato²³ filone di pseudo-documentari realizzati in Italia fra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Ottanta complessivamente conosciuti come *mondo movies*.²⁴ Ciò che ci interessa notare qui è che questa scena particolarmente traumatica di immolazione col fuoco sia in realtà il frutto di una raffinata ricostruzione.

Il fascino perverso di questi documentari (e parte della loro sfortuna critica²⁵) dipende proprio dal fatto che i registi riuscirono a piegare la

²⁰ Cfr. NICHOLS B., *Introduzione al documentario*, pp. 49-50.

²¹ ALBANO Lucilla, *Riflessioni sul cinema e la morte*, in «Filmcritica», 452 (1992), pp. 221-8.

²² «Come la morte, l'amore si vive e non si rappresenta – non è senza ragione che lo si chiama piccola morte – o almeno non lo si rappresenta senza una violazione della sua natura. Questa violazione si chiama oscenità. La rappresentazione della morte reale è anch'essa un'oscenità, non più morale come nell'amore, ma metafisica. Non si muore due volte». BAZIN, André, *Che cosa è il cinema?*, cfr. p. 32.

²³ Per una raccolta dei giudizi critici legati ai *mondo movies*: FOGLIATO Fabrizio, FRANCIONE Fabio, *Jacopetti Files. Biografia di un genere cinematografico italiano*, Mimesis, Milano-Udine 2016.

²⁴ Per una panoramica sul genere si vedano: GOODALL Mark, *Sweet & Savage. The World Through Shockumentary Film Lens*, Headpress, Londra 2006; CURTI Roberto, LA SELVA Tommaso, *Sex and Violence. Percorsi nel cinema estremo*, Lindau, Torino 2007; BRUSCHINI Antonio, TENTORI Antonio, *Nudi e crudeli. I mondo movies italiani*, Bloodbuster, Milano 2013; KEREKES David, SLATER David, *Killing for Culture from Edison to ISIS. A New History of Death on Film*, Headpress, Londra 2016.

²⁵ Rimane storico il giudizio emesso da Micciché sul filone, condannato anche a causa della spregiudicatezza con cui spacciava scene ricostruite per brani di autentico fotogiornalismo. MICCHICHÉ Lino, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 127-8; 135-7.

grammatica del realismo utilizzata dal documentario dell'epoca²⁶ per far passare come reali scene ricostruite.²⁷ È proprio per aver riconosciuto la natura prettamente retorica del concetto di realismo al cinema che gli autori dei *mondo movies* hanno potuto appropriarsi di quel linguaggio, contando sul fatto che a definire la 'documentarietà' dell'immagine non fosse il suo effettivo riferirsi ad una realtà esistente, ma piuttosto la presenza di marche enunciative che avrebbero indirizzato la ricezione dello spettatore.²⁸

Quando i più celebri di questi documentari vennero prodotti, gli allarmismi della stagione postmoderna sul trionfo della simulacralità e sulla morte del reale causata dalla rottura fra immagine e referente²⁹ a causa della rivoluzione digitale erano ancora di là da venire.³⁰ Si è ormai dimostrato come il passaggio alla codifica digitale non abbia costituito una vera e propria rivoluzione in grado di intaccare la natura strettamente *indexicale* dell'immagine, quanto piuttosto un cambiamento prospettico che ha consentito di illuminare – da altri punti di vista – le potenzialità di media come la

²⁶ Sul rapporto fra *mondo movies* e documentarismo d'autore si veda: DALLA GASSA Marco, *Tutto il modo è paese. I mondo movies tra esotismi e socializzazione del piacere*, in «Cinergie», 5 (2014), pp. 83-95.

²⁷ PREVITALI Giuseppe, *Al di là del vero e del falso. Sul rapporto realtà/immagine nel genere mondo movies*, in «Elephant&Castle», 17 (2017).

²⁸ EITZEN Dirk, *When Is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception*, in «Cinema Journal», XXXV, 1 (1995), pp. 81-102; JOST Françoise, *Realtà/Finzione. L'impero del falso*, Il Castoro, Milano, 2003; ODIN, *Della finzione*, Vita & Pensiero, Milano 2004.

²⁹ I termini del dibattito sono ampi e non è possibile ricostruirli qui nel dettaglio. Un'ottima sintesi è offerta da UVA Christian, *Cinema digitale. Teorie e pratiche*, Le lettere, Firenze 2012, pp. 9-57.

³⁰ Come ha dimostrato Gurisatti, il problema della derealizzazione ingenerata dai media ha in realtà radici filosofiche profonde, che precedono l'invenzione stessa del cinema. L'acquisizione più interessante che deriva dalla sua analisi ha soprattutto a che vedere con la ricerca di una possibile alternativa all'atteggiamento apocalittico di autori come Baudrillard. In particolare, esisterebbe, nella tradizione filosofica occidentale, una linea di pensiero che l'autore fa risalire a Nietzsche secondo cui sarebbe possibile individuare una «dimensione positiva, ottimistica e liberatoria della derealizzazione come chance est-etica». GURISATTI Giovanni, *Scacco alla realtà. Dialettica ed estetica della derealizzazione mediatica*, Quodlibet, Macerata 2012, p. 38. Per un'applicazione di una simile prospettiva teorica all'audiovisivo, si veda BERTETTO Paolo, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano 2007.

fotografia³¹ e il cinema.³² In generale, dopo l'overdose di discorsi orientati a una progressiva liquidazione della questione del realismo, si è recentemente tornati a percepire l'esigenza di ripensare questa categoria, alla luce del suo carattere necessariamente problematico e concettualmente stratificato. Nelle parole di Luca Malavasi:

In particolare, sembra del cinema – e forse del cinema soltanto – la capacità di dare rilievo a quel problema della realtà che si impone oggi come un fatto nuovo, o come una nuova necessità. Problema della realtà e problema dell'immagine, inseparabili, ma di cui occorre tornare a distinguere – dopo il confusionismo postmoderno – particolarità e sviluppi; e dunque, anche, problema della realtà dell'immagine e problema della realtà attraverso l'immagine.³³

Quello del rapporto fra realtà e immagine torna dunque ad essere un problema centrale, da ripensare abdicando all'idea di un realismo ingenuo e cominciando a considerare l'immagine come un banco di prova, un campo di forze in conflitto tra loro, in grado di dar voce a diversi *realismi*. Anche il documentario, in un'epoca dove le forme ibride fra *fiction* e *non-fiction* sono sempre più numerose,³⁴ sente il bisogno di ripensarsi, forse proprio a partire da una messa in discussione di quell'istanza testimoniale che da sempre lo accompagna. Non a caso Ivelise Perniola diagnostica puntualmente il nostro ingresso in quella che intrigantemente definisce 'era postdocumentaria', non intendendo con ciò una cri-

³¹ MARRA Claudio, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006. Inoltre, ALINOVİ Francesca, MARRA Claudio, *La fotografia. Illusione o rivelazione*, Quinlan, Bologna 2006.

³² UVA C., *Impronte digitali. Il cinema e le sue immagini tra regime fotografico e tecnologia digitale*, Bulzoni, Roma 2009.

³³ MALAVASI Luca, *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo*, Kaplan, Torino 2013, p. 9. Ad un ripensamento della categoria di realismo concorrono anche diversi tentativi di definizione quale quello di realismo traumatico, che oggi continuano a rivestire un certo interesse: PERNIOLA Mario, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2010, pp. 30-4; BUCCHERI V., *Facciamoci del male. Il realismo traumatico e il cinema della resistenza umana*, in «Segnocinema» 114 (2002), pp. 14-6. Di diversa impostazione ma ugualmente utile perché riferita al documentario contemporaneo è anche la definizione di realismo come 'modo plurale' fornita da TAVIANI Giovanna, *Inventare il vero. Il rischio del reale nel nuovo cinema italiano*, in «Allegoria», 57 (2008), pp. 82-93. Inoltre: MALAVASI Luca, *Postmoderno e cinema. Nuove prospettive d'analisi*, Carocci, Roma 2017.

³⁴ RHODES Gary, SPRINGER John Parris (a cura di), *Docufictions. Essays on the Intersections of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland & Company, Londra 2006.

si (o peggio, una morte) del cinema documentario, ma piuttosto il riconoscimento dell'esigenza di una generale re-interrogazione delle sue categorie fondanti. A proposito dei recenti interventi di Stella Bruzzi,³⁵ Perniola evidenzia quanto sia doveroso problematizzare principi e teorie consolidate:

Decadono definitivamente e vengono espunti dal suo discorso due solidi presupposti della teoria documentaria: la differenza con il cinema di finzione e il volersi definire attraverso una continua negazione di quest'ultimo e il principio della realtà come qualcosa di filmabile senza interventi, in maniera oggettiva; decade forse – a parer nostro – il principio della stessa 'rappresentabilità' del reale, messo in crisi dalle punte più moderne del cinema contemporaneo.³⁶

Il documentario contemporaneo è un oggetto complesso e di difficile inquadramento, che problematizza gran parte delle definizioni che, pur con le dovute eccezioni, risultavano valide per il cinema precedente. Fenomeni di frontiera come il *mockumentary*³⁷ o l'emersione delle modalità ibride a cavallo fra fiction e documentario, la relazione con l'arte contemporanea e l'elaborazione del tema della memoria,³⁸ il ricorso a forme che contemplano l'animazione³⁹ sono tutti fenomeni che fanno del documentario un regno in continua evoluzione, un terreno di sperimentazione continuo e un banco di prova interessante per saggiare le possibilità (anche politiche) del cinema contemporaneo.

In questa sede, per saggiare la tenuta delle nostre ipotesi, scegliamo dunque di concentrarci su due film molto diversi che, tuttavia, contribuiscono ciascuno a loro modo a problematizzare la questione dell'immagine-prova, oggi al centro di un

³⁵ BRUZZI Stella, *New Documentary*, Routledge, New York 2006.

³⁶ PERNIOLA Ivelise, *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Milano-Udine 2014, p. 64.

³⁷ Sul tema esiste una bibliografia consistente; per un inquadramento della questione, rimandiamo almeno a: FORMENTI Cristina, *Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario*, Mimesis, Milano-Udine 2014.

³⁸ Si tratta di una modalità che incrocia spesso il proprio percorso con l'arte contemporanea, come attestato efficacemente da: BERTOZZI Marco, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2018.

³⁹ MARTINELLI Lawrence Thomas, *Il documentario animato. Un nuovo genere di racconto del reale e i suoi protagonisti internazionali*, Tunué, Latina 2012.

vivace dibattito teorico.⁴⁰ Il compito del documentario, in questo senso, non sarebbe (più, se mai lo è stato) quello di mostrare la realtà, ma quello di *testimoniarla/autenticarla* attraverso le proprie mediazioni e – come suggerisce Pietro Montani – attraverso un lavoro *sull'immagine* che si situi proprio in quello spazio di intrinseca incompletezza che essa stessa abita nella media-sfera contemporanea.⁴¹

Il tema della morte filmata ritorna nel film *87 ore* (Costanza Quatriglio; Italia 2015), assai controverso e dedicato alle ultime ore di vita di Francesco Mastrogiovanni, portato in TSO all'ospedale di San Luca (Vallo della Lucania) e morto dopo più di tre giorni di agonia e contenzione, senza cibo né acqua. L'opera non solo conferma l'acquisizione ormai nota secondo cui la morte, relegata in ambienti ospedalizzati, è sottratta alla vista e si presenta come un'esperienza inedita ed aliena,⁴² ma soprattutto sceglie di lavorare per la maggior parte del tempo con immagini operazionali,⁴³ fornite dalle telecamere di sorveglianza dell'ospedale.

Sotto l'occhio impassibile di questi apparecchi di ripresa vediamo consumarsi in diretta e in piano-sequenza la morte di Mastrogiovanni, scelta di grande impatto ed inedita rispetto ai pur numerosi film dedicati alla morte di singoli individui, nei quali il momento del trapasso viene normalmente sottratto alla visione.⁴⁴ Ciò che è veramente sintomatico di questa operazione è

⁴⁰ Sul tema dell'immagine come *evidence* si vedano: DUFOR Diane (a cura di), *Images of Conviction. The Construction of Visual Evidence*, Xavier Barral, Parigi 2015; WEIZMAN Eyal, *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, Zone, New York 2017.

⁴¹ MONTANI Pietro, *La funzione testimoniale dell'immagine*, in GREGORY T. (a cura di), *XXI Secolo: Comunicare e rappresentare*, Istituto della enciclopedia italiana Treccani, Roma 2009, pp. 447-488; MONTANI P., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.

⁴² ELIAS Norbert, *La solitudine del morente*, Il Mulino, Bologna, 1985; ARIÉS Philippe, *Storia della morte in Occidente. Dal medioevo ai giorni nostri*, Rizzoli, Milano, 1989; HAN Byung-Chul, *L'espulsione dell'Altro*, Nottetempo, Milano 2017.

⁴³ Il tema delle immagini operazionali è legato al lavoro teorico e alla prassi artistica di Harun Farocki, che ne ha fatto un uso intensissimo. Sul pensiero di Farocki e sul tema delle immagini operazionali si rimanda a: FARINOTTI Luisella, GRESPI Barbara, VILLA Federica (a cura di), *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

⁴⁴ MALKOWSKI Jennifer, *Dying in Full Detail: Mortality and Digital Documentary*, Duke University Press, Durham 2017.

che in realtà non ci rendiamo conto di ciò che sta accadendo e non è possibile interpretare correttamente le immagini: il momento della morte è perso in un flusso bulimico di informazioni visive che risultano in fin dei conti inintelligibili. Rovesciando i presupposti del panottismo di cui si alimentano le tecnologie della sorveglianza,⁴⁵ Quatriglio ce ne mostra il cono d'ombra ed evidenzia con forza che non sempre vedere tutto significa capire di più.

Un'altra possibile interazione fra messa in mostra della realtà e costruzione di un realismo come linguaggio è offerta dai singolari film di Ulrich Seidl, regista austriaco nelle cui opere la messa in mostra di un sé eccessivo e debordante si accompagna sempre ad una rigidissima costruzione della struttura della narrazione e dell'immagine. In un film come *Im Keller* (Ulrich Seidl, Austria 2014), l'autore si concentra sulle abitudini degli austriaci e su ciò che accade nei loro seminterrati, offrendocene un inquietante campionario (dal neonazismo al sadomaso). Ciò a cui assistiamo sono peculiari *reenactments* che, pur essendo *messi in scena* a favore della macchina da presa, sono comunque una testimonianza di atteggiamenti reali degli inquilini. Sfruttando l'attitudine narcisistica insita nelle forme dell'autoritrattistica mediale,⁴⁶ vediamo sgretolarsi le frontiere fra realismo e ricostruzione: i protagonisti, *performando* il proprio sé, si mettono narrativamente in scena e danno forma a una problematica spettacolarizzazione della propria identità.

La sintetica ricostruzione offerta in questa sede, sorta di mappatura di una serie di questioni ancora necessitanti di una sistematizzazione e tuttavia centrali nella visualità contemporanea, ha permesso di mettere a fuoco la necessità di affrontare il problema del realismo attraverso un armamentario teorico nuovo, forse ancora in via di definizione. Fuor di dubbio è però la necessità di prendere in considerazione anche fenomeni visivi esterni al mondo della cinematografia propriamente detta, come le immagini operazionali offerte dai sistemi d'armamento, dai dispositivi di sorveglianza o dalle tecnologie di *medical imaging*.

⁴⁵ Il presupposto teorico di questa riflessione è ovviamente FOUCAULT Michel, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 2014. Si vedano anche: LYON David, *L'occhio elettronico. Per una filosofia della sorveglianza*, Feltrinelli, Milano 1997; LYON D., *La società sorvegliata. Tecnologie di controllo della vita quotidiana*, Feltrinelli, Milano 2002.

⁴⁶ Per un panorama teorico, si veda: VILLA Federica (a cura di), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Pellegrini, Cosenza 2012.

Bibliografia

- ALBANO Lucilla, *Riflessioni sul cinema e la morte*, in «Filmcritica», 452 (1992), pp. 211-8.
- ALINOVİ Francesca, MARRA Claudio, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Quinlan, Bologna 2006.
- ARIÉS Philippe, *Storia della morte in Occidente. Dal medioevo ai giorni nostri*, Rizzoli, Milano 1989.
- ARISTARCO Guido, *Storia delle teorie del film*, Einaudi, Torino 1950.
- ARNHEIM Rudolf, *On the Nature of Photography*, in «Critical Inquiry», I, 1 (1976), pp. 149-61.
- BARTHES Roland, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988.
- BAZIN André, *Che cosa è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Garzanti, Milano 1999.
- BELPOLITI Marco, *L'età dell'estremismo*, Guanda, Parma 2014.
- BELTING Hans, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.
- BERTETTO Paolo, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano 2007.
- BERTONCINI Marco, *Teorie del realismo in André Bazin*, LED, Milano 2009.
- BERTOZZI Marco, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008.
- BERTOZZI Marco, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2018.
- BETTETINI Gianfranco, *Realtà, realismo, neorealismo, linguaggio e discorso: appunti per un approccio teorico*, in L. Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia 1999, pp. 109-40.
- BOSCHI Alberto, *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Carocci, Roma 1998.
- BRUNETTA Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano. Da Roma città aperta a i soliti ignoti*, Laterza, Roma – Bari 2009.
- BRUSCHINI Antonio, TENTORI Antonio, *Nudi e crudeli. I mondo movies italiani*, Bloodbuster, Milano 2013.
- BRUZZI Stella, *New Documentary*, Routledge, New York, 2006.
- BUCCHERI Vincenzo, *Facciamoci del male. Il realismo traumatico e il cinema della resistenza umana*, in «Segnocinema» 114 (2002), pp. 14-6.
- BUCCHERI Vincenzo, *Lo stile cinematografico*, Carocci, Roma 2010.
- CASSETTI Francesco, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993.

- CASETTI Francesco, MALAVASI Luca, *La retorica del neorealismo*, in C. Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano (1945-1948)*, Scuola Nazionale di Cinema – Marsilio, Roma – Venezia 2003 vol. IV, pp. 176-90.
- CURTI Roberto, LA SELVA Tommaso, *Sex and Violence. Percorsi nel cinema estremo*, Lindau, Torino 2007.
- DALLA GASSA Marco, *Tutto il modo è paese. I mondo movies tra esotismi e socializzazione del piacere*, in «Cinergie», 5 (2014), pp. 83-95.
- DEBRAY Régis, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano 1999.
- DI CHIO Federico, *La teoria americana e lo specifico del cinema muto (prima parte)*, in «Lo Spettacolo», XLII, 4 (1992).
- DI CHIO Federico, *La teoria americana e lo specifico del cinema muto (seconda parte)*, in «Lo Spettacolo», XLIII, 2 (1992).
- DOTTORINI Daniele, *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum, Udine 2013.
- DUFOUR Diane (a cura di), *Images of Conviction. The Construction of Visual Evidence*, Xavier Barral, Parigi 2015.
- EITZEN Dirk, *When Is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception*, in «Cinema Journal», XXXV, 1 (1995), pp. 81-102.
- ELIAS Norbert, *La solitudine del morente*, Il mulino, Bologna 1985.
- FARINOTTI Luisella, GRESPI Barbara, VILLA Federica (a cura di), *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, Mimesis, Milano-Udine 2017.
- FOGLIATO Fabrizio, FRANZIONE Fabio, *Jacopetti Files. Biografia di un genere cinematografico italiano*, Mimesis, Milano-Udine 2016.
- FORMENTI Cristina, *Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario*, Mimesis, Milano – Udine 2014.
- FORSYTHE Hardy (a cura di), *Grierson on Documentary*, Faber & Faber, London 1966.
- FOUCAULT Michel, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 2014.
- GOODALL Mark, *Sweet & Savage. The World Through Shockumentary Film Lens*, Headpress, Londra 2006.
- GUERCINI Maurizio, *Immagine e realtà: un confronto fra André Bazin e Maurice Merleau-Ponty*, in «Dianoia», 11 (2006), pp. 273-304.
- GURISATTI Giovanni, *Scacco alla realtà. Dialettica ed estetica della derealizzazione mediatica*, Quodlibet, Macerata 2012.
- HAN Byung-Chul, *L'espulsione dell'Altro*, Nottetempo, Milano 2017.
- JOST Françoise, *Realtà/Finzione. L'impero del falso*, Il Castoro, Milano 2003;
- ODIN, *Della finzione*, Vita & Pensiero, Milano 2004.

- KEREKES David, SLATER David, *Killing for Culture from Edison to ISIS. A New History of Death on Film*, Headpress, Londra 2016.
- L'HERBIER Marcel, *Intelligence du cinématographe*, Editions d'Aujourd'hui, Parigi 1977.
- LYON David, *L'occhio elettronico. Per una filosofia della sorveglianza*, Feltrinelli, Milano 1997.
- LYON David, *La società sorvegliata. Tecnologie di controllo della vita quotidiana*, Feltrinelli, Milano 2002.
- MALKOVSKI Jennifer, *Dying in Full Detail: Mortality and Digital Documentary*, Duke University Press, Durham 2017.
- MALAVASI Luca, *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo*, Kaplan, Torino 2013.
- MALAVASI Luca, *Postmoderno e cinema. Nuove prospettive d'analisi*, Carocci, Roma 2007.
- MARRA Claudio, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006.
- MARTINELLI Lawrence Thomas, *Il documentario animato. Un nuovo genere di racconto del reale e i suoi protagonisti internazionali*, Tunué, Latina 2012.
- METZ Christian, *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione nel cinema*, Garzanti, Milano 1972.
- MICCHICHÉ Lino, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia 2002.
- MONTANI Pietro, *La funzione testimoniale dell'immagine*, in T. Gregory (a cura di), *XXI Secolo: Comunicare e rappresentare*, Istituto della enciclopedia italiana Treccani, Roma 2009, pp. 447-488.
- MONTANI Pietro, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- NICHOLS Bill, *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2014.
- PANOFSKY Erwin, *La prospettiva come forma simbolica e altri saggi*, Feltrinelli, Milano 1961.
- PERNIOLA Ivelise, *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Milano-Udine 2014.
- PERNIOLA Mario, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2010.
- PREVITALI Giuseppe, *Al di là del vero e del falso. Sul rapporto realtà/immagine nel genere mondo movies*, in «Elephant&Castle», 17 (2017).
- RHODES Gary, SPRINGER John Parris (a cura di), *Docufictions. Essays on the Intersections of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland & Company, Londra 2006.
- RONDOLINO Gianni, *Cinema del dopoguerra: uno sguardo d'insieme*, in C. Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. VII 1945/1948*, Marsilio – Edizioni di Bianco & Nero, Venezia – Roma 2003, pp. 58-73.

A Creative Treatment of Actuality.
Costruzione del reale e menzogna nel cinema documentario

- SEBALD Winfried Georg, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2004.
- TAVIANI Giovanna, *Inventare il vero. Il rischio del reale nel nuovo cinema italiano*, in «Allegoria», 57 (2008), pp. 82-93.
- UVA Christian, *Impronte digitali. Il cinema e le sue immagini tra regime fotografico e tecnologia digitale*, Bulzoni, Roma 2009.
- UVA Christian, *Cinema digitale. Teorie e pratiche*, Le lettere, Firenze 2012.
- VERNANT Jean-Pierre, *Nascita di immagini e altri scritti su religione, storia, ragione*, Il Saggiatore, Milano 1982.
- VILLA Federica (a cura di), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Pellegrini, Cosenza 2012.
- WEIZMAN Eyal, *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, Zone, New York 2017.
- ZAVATTINI Cesare, *Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano 1979.

CARLOTTA SUSCA

From literary to audiovisual opaqueness
***Sherlock's* visual, *The Knick's* acoustic hypermediation strategies**

Abstract

By comparing literature and audiovisual narratives, it is possible to trace authors' different strategies to veil or unveil their works' fictional nature: Bolter and Grusin called it an alternation of immediacy/transparency and hypermediacy/opaqueness. In literature, both immediacy and opaqueness are enacted by words, while audiovisual narratives can use different codes (words, images and sounds) as well as their interaction. The BBC TV series *Sherlock* and Steven Soderbergh's *The Knick* are the two case studies examined in this paper: the former is characterized by peculiar images, the latter by a distinctive soundtrack. Both *Sherlock's* images and *The Knick's* soundtrack are examples of audiovisual hypermediacy strategies.

Sia la letteratura che l'audiovisivo mettono in atto strategie per nascondere o svelare la natura finzionale della narrazione: Bolter e Grusin ne parlano come di una alternanza di immediatezza/trasparenza e ipermediazione/opacità. Se in letteratura trasparenza e opacità sono realizzate attraverso le parole, nel campo audiovisivo è possibile farlo anche con immagini e suoni, e attraverso l'interazione dei diversi codici. I due casi di studio di questo lavoro sono le serie TV *Sherlock*, della BBC, e *The Knick*, diretta da Steven Soderbergh: la prima è caratterizzata da un uso particolare delle immagini, la seconda da una colonna sonora peculiare; musica e suoni sono, in questi casi, utilizzati ai fini dell'ipermediazione.

1. *Literature as a lie*

Reality is the inescapable background - whether close or distant - of every narrative, and provides elements that are transfigured in fictional worlds. Fiction, in turn, contributes to our making sense of reality (according to the Italian writer Italo Calvino, «literature has always understood more than other disciplines»)¹. The «written world», as Calvino refers to fiction, tends to

¹ «La letteratura ha sempre capito qualcosa di più delle altre discipline». CALVINO Italo, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in Id., *Mondo scritto e mondo non scritto*, Mondadori, Milano 2002, p. 116.

make reality more intelligible by shaping its elements according to a given mechanism – we may recall Freytag's triangle as the main dramatic structure,² for instance; but also circular narratives such as James Joyce's *Finnegans Wake*,³ or stories shaped around the Möbius strip, like David Foster Wallace's *Infinite Jest*.⁴ Literature's aptitude for explanation can be reassuring for the reader, as Calvino highlighted:

Mentre attendo che il mondo non scritto si chiarisca ai miei occhi, c'è sempre una pagina scritta a portata di mano, in cui posso tornare a tuffarmi; m'affretto a farlo, con la più gran soddisfazione: là almeno, anche se riesco a capire solo una piccola parte dell'insieme, posso coltivare l'illusione di star tenendo tutto sotto controllo.⁵

Claiming to be among those who are more at ease in the *written world* rather than in the real one, Italian writer Italo Calvino remarked how literature shapes the chaos we live in. The chaotic *unwritten world*, as Calvino points out, «fuels literature»,⁶ but literature offers an *interpretation* of reality, selecting images and scenes and rearranging them in a plot scheme.

When a writer is weaving a plot, they are intentionally lying and pretending to portray something real, when, in fact, they are manufacturing it; when a reader approaches a narrative, they accept to be told a lie and subscribe to a

² See FREYTAG Gustav, *Freytag's Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*, translated by Elias J. MacEwan, S.C. Griggs and Company, Chicago 1896.

³ See LODGE David, *L'arte della narrativa*, translated by Mary Buckwell and Rosetta Palazzi, Bompiani, Milano 2010^v p. 14.

⁴ See SUSCA Carlotta, *David Foster Wallace nella Casa Stregata. Una scrittura tra Postmoderno e Nuovo Realismo*, Stilo, Bari 2012.

⁵ CALVINO Italo, *Mondo scritto e mondo non scritto*, op. cit., p. 115. «While I wait for the unwritten world to be clarified, there's always a written page at my fingertips, where I can dive in, with the greatest pleasure: at any rate, there, even when I can understand only a small part of the whole, I can deceive myself that I'm in full control» [trans. mine]. However, as Calvino himself recognizes, at times literature can also portray the world as it is, shapeless and entropic, as in Carlo Emilio Gadda's novels, which are unsolved detective stories, and in which there is no singular "who" that committed the crime. Still, if a distinction between the two worlds can be made, according to Calvino, the written world could be described as a safe one, a world controlled by a creator who is responsible for its functioning.

⁶ Ivi, p. 116 [trans. mine].

narrative contract; in other words, they suspend their disbelief. Not only does a reader's suspension of disbelief pertain to the plot level (how much they are willing to put aside the real, *unwritten world* while reading), it also involves their relation with the medium that conveys the narrative.

In their study *Remediation*, Jay David Bolter and Richard Grusin, pointing out «the twin preoccupations of contemporary media: the transparent presentation of the real and the enjoyment of the opacity of media themselves»,⁷ date them back «at least to the Renaissance and the invention of linear perspective».⁸ The transparency and the opacity of a medium are, according to Bolter and Grusin, opposite effects to the opposite tendencies to immediacy and hypermediacy: «a transparent interface would be one that erases itself, so that the user is no longer aware of confronting a medium, but instead stands in an immediate relationship to the contents of that medium».⁹ At the opposite, «the logic of hypermediacy acknowledges multiple acts of representation and makes them visible».¹⁰ The two scholars enlarge the observation field to include the whole course of artistic representation:

As a historical counterpart to the desire for transparent immediacy, the fascination with media or mediation can be found in such diverse forms as medieval illuminated [*sic*] manuscripts, Renaissance altarpieces, Dutch paintings, baroque cabinets, and modernist collage and photomontage. The logic of immediacy has perhaps been dominant in Western representation, at least from the Renaissance until the coming of modernism, while hypermediacy has often had to content itself with a secondary, if nonetheless important, status. [...] At the end of the twentieth century, we are in a position to understand hypermediacy as immediacy's opposite number, an alter ego that has never been suppressed fully or for long periods of time.¹¹

⁷ BOLTER Jay David, GRUSIN Richard, *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts-London 2001, p. 21.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, pp. 23-24.

¹⁰ *Ivi*, pp. 33-34.

¹¹ *Ivi*, p. 34.

Narrative devices from the early age of the novel genre - such as of the found manuscript, the diary, the exchange of letters - tend to transparency by remarking the written nature of a story and the paper as a medium *in the diegetic world*. Other times, transparency is framed in a larger, opaque frame: Calvino recalled how some of Charles Dickens' short stories published on a British review were

presentat[e] da un personaggio buffo che raccontava d'averne trovato i manoscritti nella cassa d'un vecchio orologio in una casa misteriosa: come negli antichi novellieri, una finzione faceva da cornice ad altre finzioni: quelle storie non nascondevano il loro carattere convenzionale e spettacolare, il loro uso degli effetti, in una parola la loro natura *romanzesca*.¹²

If novelists such as Fielding, Defoe, Swift and Dickens tended to foster immediacy by justifying the written nature of their novels, others playfully referred to the materiality of the book as a medium and spotlighted the fictional nature of their stories. Since its early age, immediacy and hypermediacy coexisted in the novel genre; Laurence Sterne's *Tristram Shandy* can be considered as a counterpart to its coeval novels. As Gérard Genette pointed out, Sterne's narrator is shown as a puppeteer whose puppets lie motionless when their gestures are not narrated,¹³ and Genette refers to this feature as to the rhetoric figure of metalepsis.¹⁴

Another way of emphasizing a novel's hypermediacy is by spotlighting the materiality of the book as medium. For example, a few pages before *Northanger Abbey's* ending, Jane Austen's narrator is ironic about

¹² CALVINO Italo, *Il romanzo come spettacolo*, in Id., *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 1995, p. 264, «[Dickens' short stories were] presented by a funny character who claimed to have found their manuscripts into an old clock in a mysterious house: as for ancient storytellers, a lie was the framework for other lies: that stories didn't distort the truth of their conventional and spectacular nature, their being catchy, in one word, their novelty» [trans. mine].

¹³ On the opposite, other writers remark that their characters' diegetic lives go on autonomously, see Raymond Queneau's *Le Vol d'Icare*.

¹⁴ GENETTE Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, translated by Lina Zecchi, Einaudi, Torino 1976 [*Figures III*], p. 282. Metalepsis blurs boundaries between fictional and non fictional world, opening to readers' ontological doubt about their being "real" or fictional characters as well. Genette traces this tendency back to the Baroque, when authors overlapped world and theater, and to the correlated idea of life as a dream, see *Figure. Retorica e strutturalismo*, translated into Italian by Franca Madonia, Einaudi, Torino 1969 [*Figures*].

the reader's preoccupation for main character Catherine Morland's fate: «The anxiety [...] can hardly extend, I fear, to the bosom of my readers, who *will see in the tell-tale compression of the pages before them*, that we are all hastening together to perfect felicity».¹⁵ In a novel full of literary references, in which the main character is almost defined by her readings (*Northanger Abbey's* major hijinks derive from Catherine's novel-shaped imagination), Jane Austen does not pretend that readers will not have a book in their hands while reading her novel, and highlights how literary tension is diminished by the awareness of an imminent ending, revealed in the few pages left.¹⁶ *Northanger Abbey* exemplifies how opaqueness/hypermediacy can be obtained by making the reader aware of the materiality of the book medium.

2. *The audiovisual fiction as a lie*

TV series can be considered the contemporary, audiovisual equivalent of novels: they both provide for the human need for stories.¹⁷ If the novel, as a literary genre, can be transparent or opaque only by using words,¹⁸ the TV series, being an audiovisual product, can use images and sounds too, as well as their interactions. Audiovisual media foster what Bolter and Grusin call immediacy: they push the audience to perceive the screen as transparent, a window on other people's lives - TV

¹⁵ AUSTEN Jane, *Northanger Abbey*, HarperCollins, London 2012, p. 228, emphasis added.

¹⁶ Of course, such an irony is possible because Austen novels' genre is known to be "romance" (homologue to the medieval and early modern romance), which calls for a happy ending; this is an information most of her readers have, and that is strengthened by the packaging of the contemporary editions of her novels. Modern publishing contributes to the persistence of literary genres (even if "novel" is the genre and its colors can be considered as literary species).

¹⁷ See GOTTSCHALL Jonathan, *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston 2012 and COMETA Michele, *La letteratura necessaria. Perché le storie ci aiutano a vivere*, Raffaello Cortina, Milano 2017.

¹⁸ Fictional pretence in literature can also derive from the relation between a text and its paratexts; see GENETTE Gérard, *Soglie. I dintorni del testo*, Camilla Maria Cederna (ed.), Torino, Einaudi, 1989 [*Seuils*]. As to the autobiographical issue and the differences between an autobiography and a novel, see LEJEUNE Philippe, *Il patto autobiografico*, translated by F. Santini, il Mulino, Bologna 1986 [*Le Pacte autobiographique*].

series, as cinema and theatre, belong to the dominion of mimesis.¹⁹ At the same time, an audiovisual product can leverage on its multiple semiotic levels in order to enact opacity: the visual and the auditory levels transmit portions of the artistic message, and they can controvert each other, so inclining towards hypermediacy.

Same as novels from their early age on, TV series have always ranged from immediacy to hypermediacy, alternatively making the televisual medium perceived as transparent or opaque. Early television shows, by acquiring theatrical features, more likely tended to transparency, especially when they used a multi-camera shot such as early sitcom did (see *Cheers, The Cosby Show, Seinfeld*, for instance).²⁰ These early age television shows, same as XVIII-XIX century novels did, tended to re-mediate the former medium: novels re-mediated paper and TV series re-mediated theatre. A tendency to hypermediation was already there, as it always is, but it was part of a narrative genre's life progressively becoming aware of its possibilities,²¹ so to fully activate hypermediating strategies.

In their so called «third golden age»,²² TV series are experimenting different narrative forms and duration, and also multiple ways to underline their medium's opacity. This can be a necessity in a media landscape in which several narratives on different media and platforms compete for various niche audiences; being original and innovative is often a strategy aimed to emerge in a complex and assorted narrative landscape. More importantly, if literature can only use words in order to enact immediacy or opacity strategies, an audiovisual narrative such as a TV series is more likely to use its superimposed codes (words, images and sounds) and their interactions.

¹⁹ According to Marshall McLuhan, television is a “cold” medium, while cinema is a “hot” one, but television's ability to involve audience has increased along with the number of screens and platforms which nowadays can be considered “television”.

²⁰ See LANDAU Neil, *Showrunner. Grandi storie, grandi serie*, Emilia Audino (ed.), translated by Claudio Maccari, Dino Audino, Roma 2015.

²¹ See EICHENBAUM Boris, *La teoria del «metodo formale*, in TZVETAN Todorov (ed.), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 1968, pp. 29-72.

²² See LANDAU Neil, *Netflix e le altre. La rivoluzione delle tv digitali*, Guido Fiandra, Dino Audino (eds.), Roma 2017.

2.1. *Visions: Sherlock Holmes' hypermediated mind palace*

Sherlock,²³ a TV series created by Steven Moffat and Mark Gatiss, is one of the most recent adaptations from novels and short stories that portray the most famous fictional detective in the western world. Arthur Conan Doyle's works have been adapted («remediated», to use Bolter and Grusin's lexicon) several times, and each time the major loss²⁴ is Watson's point of view. Conan Doyle pretends that (almost) all of Sherlock Holmes' stories are written by his companion Dr John Watson, who is the internal narrator. The paper medium's materiality is remarked: both in the diegetic, written world, and in the real world, the narratives of Holmes' adventures are printed on «The Strand Magazine»; Watson is the diegetic author; Conan Doyle is the empiric one.²⁵ The audiovisual equivalent of Watson's point of view would be a subjective camera shot.

Being a modernization of the source texts (other than an adaptation, *i.e.* an intersemiotic translation), *Sherlock* brings the 221B Baker Street's tenants to the contemporary world, where they have computers, cellular phones, cars; «[Holmes] is using the tools of his age, just as he did then»²⁶ commented co-creator Mark Gatiss. In the TV series, Watson's aptitude for writing - which was pivotal in shaping the literary works - is transferred into the hobby of blogging; the online journal *The Personal Blog of John H. Watson*²⁷ really exists on line (a written matter in the unwritten world), just like the web site *The Science of Deduction by Sherlock Holmes*.²⁸ Being part of a cross-medial nar-

²³ *Sherlock*, Mark Gatiss, Steven Moffat, BBC One, 2010-2017.

²⁴ For the concept of losses and gains in a translation (in this case, an intersemiotic one), see ECO Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2004; about intersemiotic translation, see JAKOBSON Roman, *Closing Statement: Linguistics and Poetics* in SEBEOK Thomas Albert (ed.), *Style in Language*, The M.I.T. Press, New York-London 1960, pp. 350-377.

²⁵ As to semiotic nomenclature see ECO Umberto, *Six Walks in the Fictional Woods*, Harvard University Press, Harvard 1994, and BERNARDELLI Andrea, *La narrazione*, Laterza, Roma-Bari 2006.

²⁶ Vanessa Thorpe, *Sherlock Holmes is back... sending texts and using nicotine patches*, July 18th 2010, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2010/jul/18/sherlock-holmes-is-back-bbc>, retrieved on January 10th, 2018, 13:23.

²⁷ www.johnwatsonblog.co.uk, retrieved on January 10th, 2018, 13:27.

²⁸ www.thescienceofdeduction.co.uk, retrieved on January 10th, 2018, 13:46.

rative, these two platforms contribute to muddy the waters around the characters' *real* existence and so ferry towards transparency/immediacy.

Sherlock is also a TV series that is based on visual hypermediation: diegetic text messages and Watson's blog posts appear as on-screen texts; similarly, Holmes' deductions are shown as labels (e.g. «Unarmed» on an empty pocket, «Works indoor» on a clean shoe, «manicure» on polished fingernails).²⁹ More so: *Sherlock* gives the audience permission to witness Sherlock Holmes' mind palace's activity,³⁰ a mnemonic system that allows the detective to stock a huge amount of information useful in cracking cases.

Visual hypermediacy remarks the opaqueness of the televisual medium and so the fictional nature of the story the audience is being told. Such a strategy would reactivate viewers' disbelief by contrasting the attitude to suspend it (on the opposite, transparency/immediacy foster the audience's willingness to be the "ideal", credulous reader/spectator), but it works as a defamiliarizing³¹ strategy instead, forcing the viewer to raise their attention threshold. Hypermediacy as a strategy to unveil the audiovisual medium complies with the need of a competent audience, which is used to complexity and demands it.³²

2.2. *Sounds: electronics at the beginning of the 20th century in The Knick*

In an audiovisual narrative, sounds are often used to strengthen visual and plot information, with soundtracks that underline a scene's tension or reinforce a sentimental mood. Sounds can also be used in opposition to images, transmitting messages that undercut what is seen on a screen: that is what is extensively and programmatically done in *The Knick*,³³ a TV series directed by Steven Soderbergh.

²⁹ Season 2, episode 1.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ See ŠKLOVSKIJ Viktor, *L'arte come procedimento*, op. cit.

³² As to different types of audience's attitude, see GITLIN Todd, *Media Unlimited. How the torrent of images and sounds overwhelms our lives*, Henry Holt and Company, Owl Book, New York 2003. On TV series' complexity, see MITTEL Jason, *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York University Press, New York-London 2015.

³³ *The Knick*, Jack Amiel, Michael Begler, Cinemax, 2014-2015.

The Knick is set in New York's Knickerbocker Hospital in 1900, starring Clive Owen as a nonconformist surgeon who struggles against his time's scientific limits. Soderbergh himself (under the pseudonym of Peter Andrews) is the series' director of photography, which is characterized by the extensive use of contrasts to mimic early 21st century kerosene lamp lighting. The characters' clothing, hairstyle, and language are faithful to the setting,³⁴ thus contributing to the immediacy effect, while the soundtrack fosters hypermediacy. As in the case of visual hypermediacy in *Sherlock*, in *The Knick* the auditory level works in a defamiliarizing way: the soundtrack features electronic pieces composed by Cliff Martinez, former drummer of Red Hot Chili Peppers. Martinez was initially reticent about the idea of superimposing a contemporary soundtrack over a *period drama*:

You're trying so hard to place the viewer in this time and this place, and the music is really fighting something that everyone else in the show is trying to achieve. But as the episodes started coming in, and seeing that it had all this electronic stuff that was mine, I realized that it was working. So it gave me the confidence to do it.³⁵

Soderbergh chose to use conflicting sounds and images precisely in order to convey a contemporary feeling, to portray his characters' life as vibrant:

I imagined that Clive Owen's character, John Thackery, felt all the time like I feel now when I step out of my house in New York and get caught up in the flow of the city [...] It was as vibrant and as fast-paced for him as it is for us. I just wanted to make sure that the score really made you remember that, that for somebody living in Manhattan past a certain point in time, it was the crazy energetic place that we know it to be now.³⁶

And about the creative collaboration with Martinez, the US director said:

³⁴ US critic and writer Emily Nussbaum highlights as an anachronism the vulgar expression “running trains”, *Surgical Strikeout*. Steven Soderbergh's disappointing “*The Knick*”, www.newyorker.com/magazine/2014/08/11/surgical-strikeout, retrieved on October 9th, 2017, 16:25.

³⁵ GROW Kory, *Blood Brothers: Inside the Music of 'The Knick'*. Composer Cliff Martinez and director Steven Soderbergh explain how they achieved hyperrealism for the medical drama, www.rollingstone.com/tv/features/medicine-and-minimalism-inside-the-music-of-the-knick-20140912, September 12th 2014, retrieved on October 10th, 2017, 10:00.

³⁶ *Ibidem*.

What Cliff likes to do occasionally is play the music against the image. We're always looking for those opportunities. It can be either a rhythmic thing, where you have a scene in which, let's say, a series of images are passing by very slowly but you have a very accelerated piece of music or vice-versa. Trying to look for ways to counter what's happening sometimes with the images of the scene.³⁷

The Knick's visual and acoustic juxtaposition is defamiliarizing and mimetic at the same time: it forces viewers to cope with the opaqueness of the narrative, while conveying a contemporary mood that the audience share with characters (they are not aware of "living" in a period drama, their diegetic perception is to live "here and now").

The TV series' main feature, the long duration, makes *The Knick* director's artistic choice peculiar. One of Soderbergh's models for the series' electronic soundtrack is Peter Weir's movie *Gallipoli* (1981); in the movie, conflicting sounds and images are used for a limited portion of the 110 minutes running time, while in *The Knick* they are extensively adopted all the way through its sixteen-hours-plus running time, thus turning an occasional oddity into a structural feature.

Conclusion

By approaching TV series as a new form of telling stories that enlarges the narrative landscape in which humanity is immersed (and by which its imaginary is shaped), it is possible to trace how certain narrative features are translated in the passage from one medium (paper) to another (television) and how differently a plot is woven by words and by a superimposition of semiotic levels (moving images, sounds, and words). By comparing literature with audiovisual narratives, it is possible to trace authors' different strategies to veil or unveil their works' fictional nature.

Bibliography

AUSTEN Jane, *Northanger Abbey*, HarperCollins, London 2012.
BERNARDELLI Andrea, *La narrazione*, Laterza, Roma-Bari 2006.

³⁷ *Ibid.*

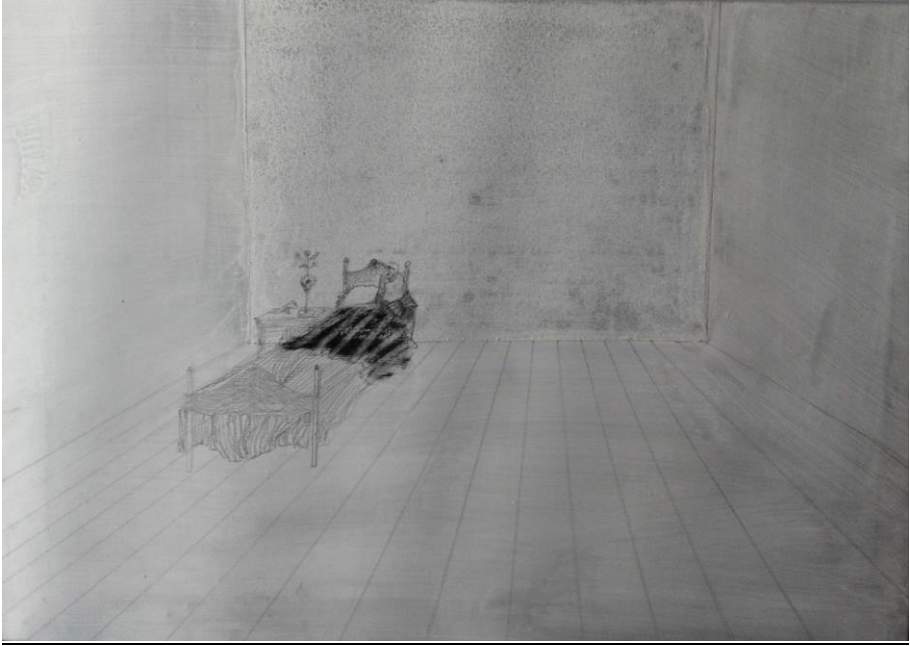
- BOLTER Jay David, GRUSIN Richard, *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts-London, England 2001.
- CALVINO Italo, *Mondo scritto e mondo non scritto*, Mondadori, Milano 2002.
- ID., *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 1995.
- COMETA Michele, *La letteratura necessaria. Perché le storie ci aiutano a vivere*, Raffaello Cortina, Milano 2017.
- ECO Umberto, *Six Walks in the Fictional Woods*, Harvard University Press, Harvard 1994.
- ID., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 2016.
- ID., *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2004.
- EJCHENBAUM Boris, *La teoria del «metodo formale»*, in TODOROV Tzvetan, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 1968, pp. 29-72.
- GENETTE Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, translated in Italian by Lina Zecchi, Einaudi, Torino 1976 [*Figures III*].
- ID., *Soglie. I dintorni del testo*, edited by Camilla Maria Cederna, Einaudi, Torino 1989 [*Seuils*].
- GITLIN Todd, *Media Unlimited. How the torrent of images and sounds overwhelms our lives*, Henry Holt and Company, Owl Book, New York 2003.
- GOTTSCHALL Jonathan, *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston 2012.
- JAKOBSON Roman, *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, in SEBEEK, Thomas Albert (edited by), *Style in Language*, The M.I.T. Press, New York, London 1960.
- LANDAU Neil, *Netflix e le altre. La rivoluzione delle TV digitali*, edited by Guido Fiandra, Dino Audino, Roma 2017.
- ID., *Showrunner. Grandi storie, grandi serie*, edited by Emilia Audino, translated by Claudio Maccari, Dino Audino, Roma 2015.
- LEJEUNE Philippe, *Il patto autobiografico*, translated by F. Santini, il Mulino, Bologna 1986 [*Le Pacte autobiographique*].
- MITTELL Jason, *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York University Press, New York, London 2015.
- QUENEAU Raymond, *Le Vol d'Icare*, Gallimard, Paris 1968.
- ŠKLOVSKIJ Viktor, *L'arte come procedimento*, in TODOROV, Tzvetan (edited by), *I formalisti russi*, Torino 1968.
- STERNE Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Penguin, Harmondsworth 1986.

Webliography

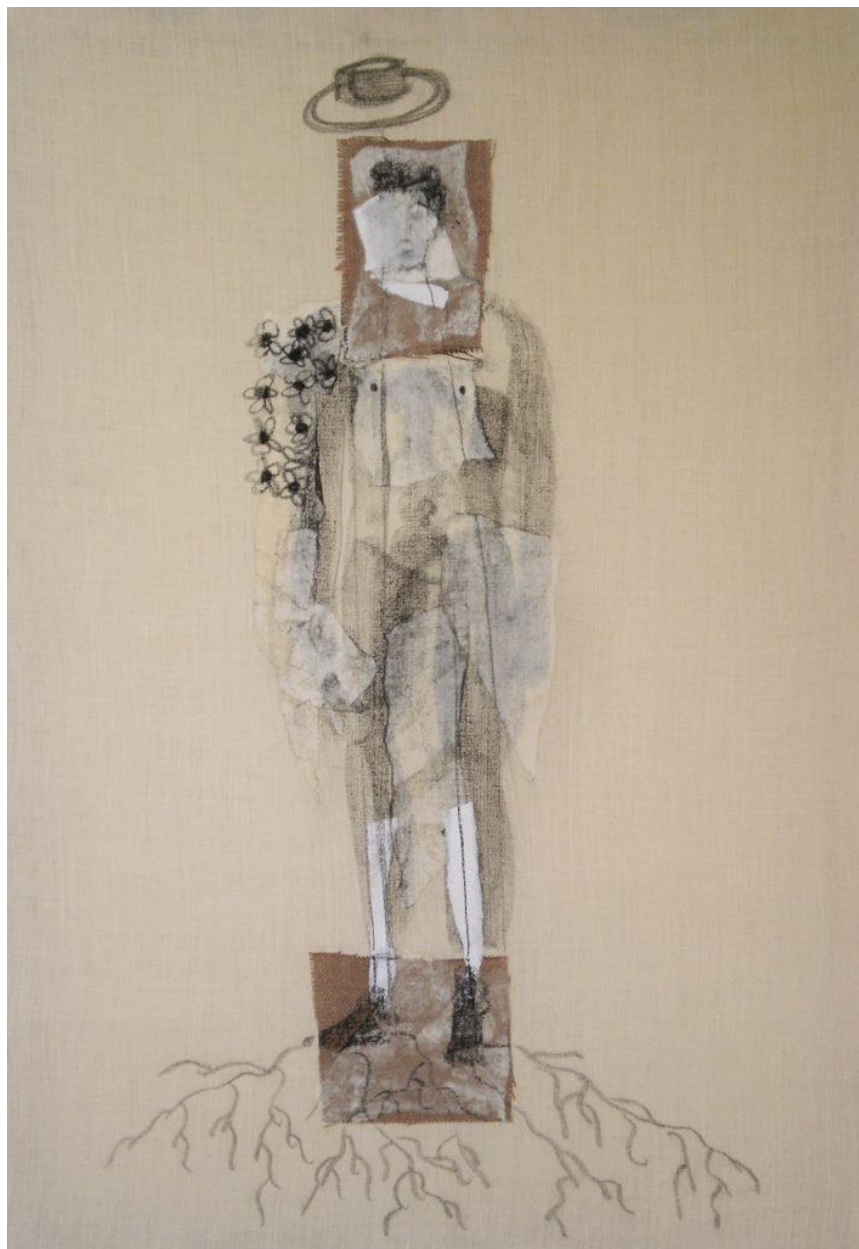
- GROW Kory, *Blood Brothers: Inside the Music of 'The Knick'. Composer Cliff Martinez and director Steven Soderbergh explain how they achieved hyperrealism for the medical drama*, <http://www.rollingstone.com/tv/features/medicine-and-minimalism-inside-the-music-of-the-knick-20140912>, September 12th 2014, retrieved on October 10th, 2017, 10:00.
- NUSSBAUM Emily, *Surgical Strikeout. Steven Soderbergh's disappointing "The Knick"*, www.newyorker.com/magazine/2014/08/11/surgical-strikeout, retrieved on October 9th, 2017, 16:25.
- THE PERSONAL BLOG OF DR. JOHN H. WATSON, www.johnwatsonblog.co.uk, retrieved on January 10th, 2018, 13:27.
- THE SCIENCE OF DEDUCTION, www.thescienceofdeduction.co.uk, retrieved on January 10th, 2018, 13:46.
- THORPE Vanessa, *Sherlock Holmes is back... sending texts and using nicotine patches*, July 18th 2010, www.theguardian.com/tv-and-radio/2010/jul/18/sherlock-holmes-is-back-bbc, retrieved on January 10th, 2018, 12:23.

APPENDICE

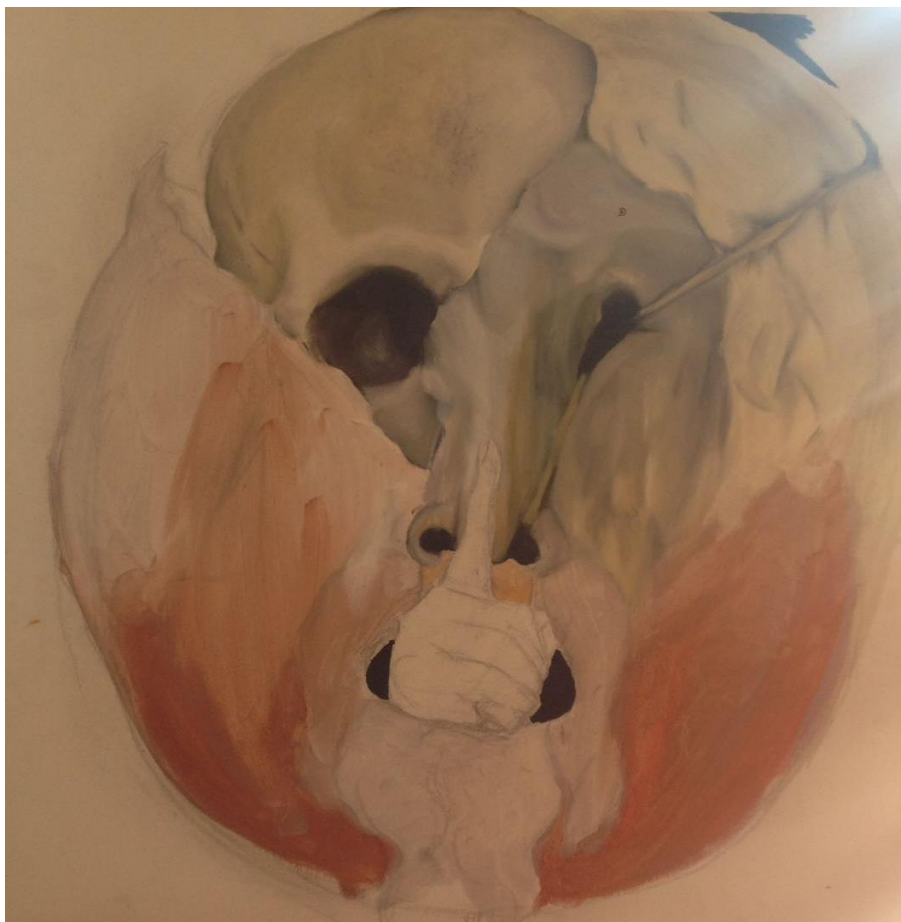
Opere



ALFONSO AURIEMMA, *Ricordati che devi morire.*
55x80, Tecnica Mista su Tela, 2017



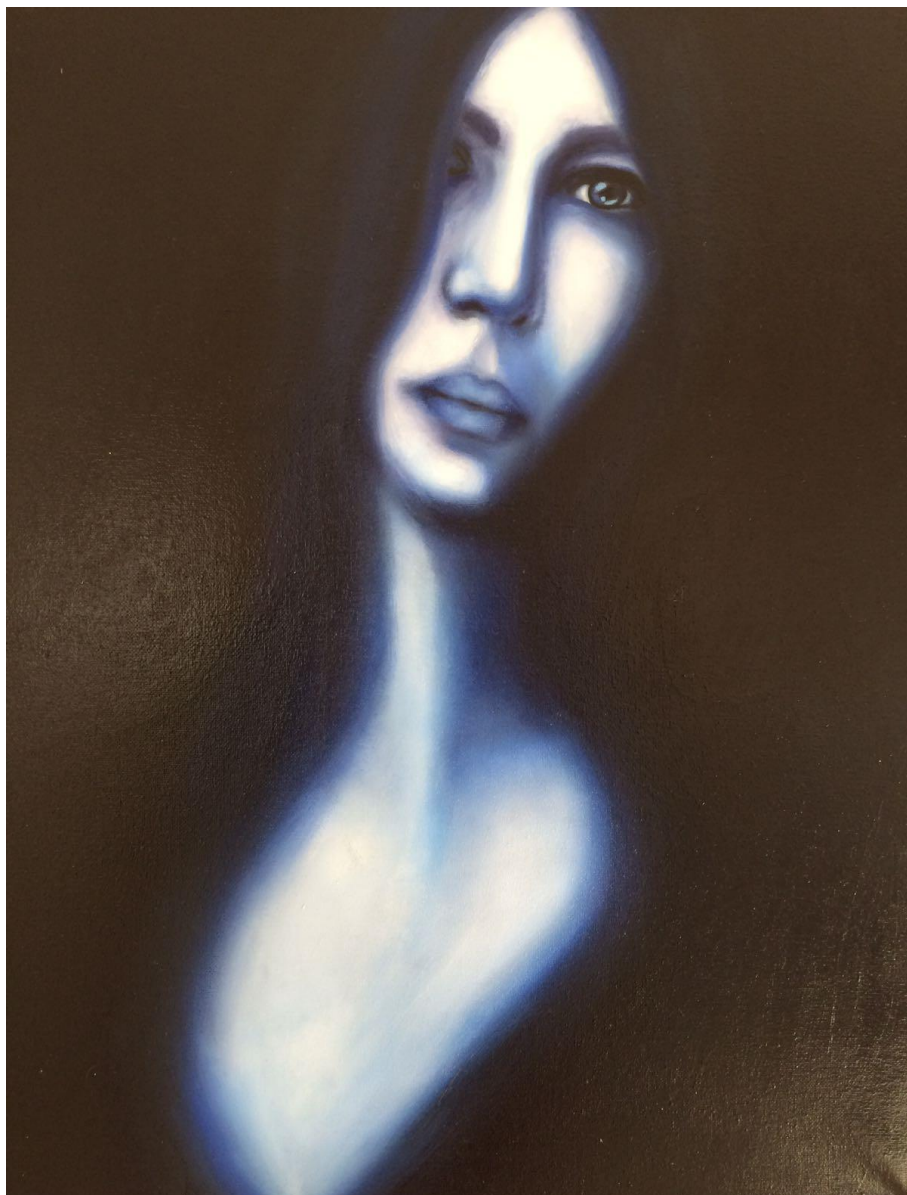
ALFONSO AURIEMMA, *Io sono scomparso*,
70x100, Tecnica mista su tela, 2016



GABRIELLA COCOLA, *La menzogna della verità*,
50x50, Olio su tela, 2017



GABRIELLA COCOLA, *La Farsa*,
70x100, Olio su carta murillo, 2016

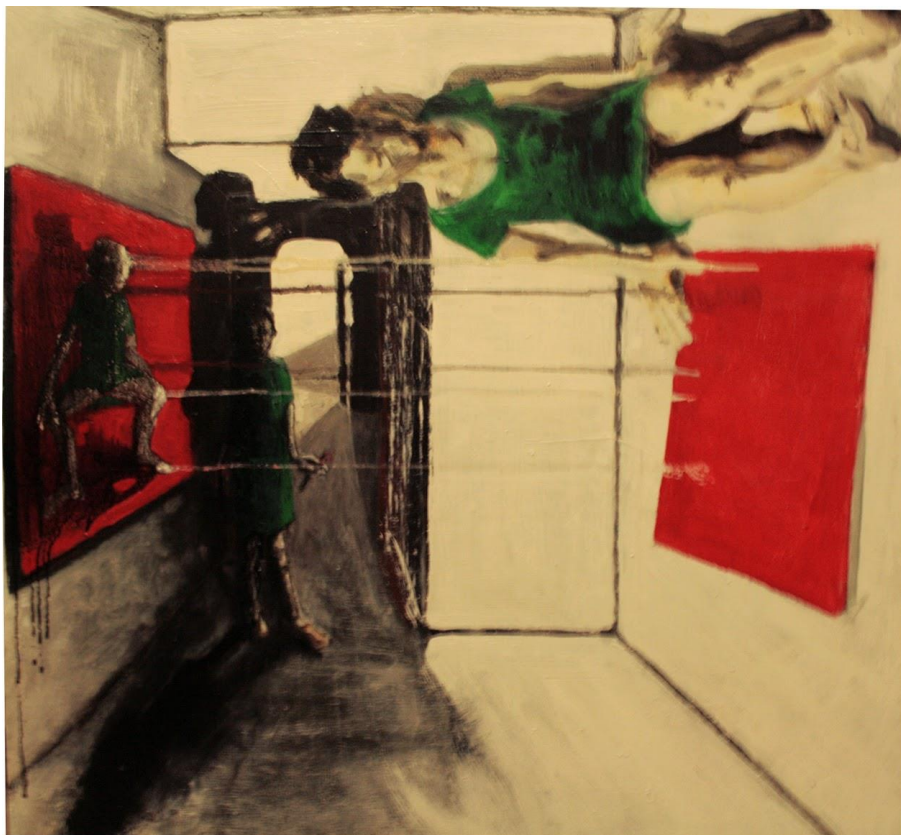


ANTONIETTA D'ALAGNA, *Breclav 7445*,
50x60, Olio su tela, 2016

Appendice



ANTONIETTA D'ALAGNA, *Nero su bianco*,
50x40, Olio su tela, 2017



TIZIANA SALVATI, *Untitled*,
100x100, Olio su tela, 2012-2016



LUCA VISAGGIO, *Il riscatto della verità*,
Scultura, 2017



Il Torcoliere • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*
Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
Finito di stampare nel mese di novembre 2019

La terza *Graduate Conference* organizzata dai dottorandi del Dottorato in Studi letterari, linguistici e comparati dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale" (19-20 ottobre 2017), sul tema *La menzogna. Le altre facce della realtà*, ha affrontato quella che già sant'Agostino definiva una «questione straordinariamente oscura», da molteplici punti di vista, e soprattutto nell'ambito del sistema della comunicazione.

La manipolazione e la metamorfosi del messaggio è infatti alla base dei processi di creazione, di immaginazione e di rappresentazione, e finisce con l'interessare ogni campo di espressione umana, dalla linguistica alla letteratura, dal teatro al cinema, dalle arti visuali alla musica e alla danza.